



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Studien zur Umnutzung historischer Bausubstanz.  
Neue Architekturkonzeptionen im Spannungsfeld  
denkmalpflegerischer Aspekte

Verfasserin

Angelika Karner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Jänner 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka





## **Danksagung**

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen bedanken, die mich bei der Entstehung der vorliegenden Arbeit unterstützt haben.

Besonders zu Dank verpflichtet bin ich Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka, der mir als Betreuer oft neue Anregungen gab und mir stets freundliche, wohlwollende Unterstützung zukommen ließ.

Großer Dank gebührt auch meinen beiden Interview-Partnern, die ihre wertvolle Zeit, ihr Wissen und für meine Arbeit wichtige Informationen zur Verfügung zu stellen bereit waren: Dipl. Ing. Dr. Richard Wittasek-Dieckmann, Bundesdenkmalamt Wien, Abteilung Technische Denkmale sowie Dr. Alfred Weidinger, Vizedirektor und Chefkurator des Belvedere Wien.

Dankbar bin ich auch meinem Bruder Mag. Andreas Karner, der sich die Zeit nahm, meine Arbeit Korrektur zu lesen und mir mit hilfreichen und konstruktiven Ratschlägen geholfen hat, die Arbeit formal und inhaltlich abzurunden.

Besonders bedanken möchte ich mich bei meinem Lebenspartner Tobias Leibetseder für seine liebevolle Unterstützung und unerschöpfliche Geduld die er für mich aufbrachte.

Diese Arbeit widme ich meiner Mutter, Silvia Karner, die mich bei all meinen Vorhaben unterstützt und immer für mich da ist.







## **Inhaltsverzeichnis**

<b>I.</b>	
1. Einleitung	11
<b>II.</b>	
2. Literaturübersicht	14
<b>III.</b>	
3. Denkmalpflege – Denkmalwert – Wertedetermination	17
3.1. 157 Jahre Denkmalpflege in Österreich – Rückblick	17
3.2. Alois Riegls Denkmalwerte, seine Kritiker und zeitbedingte Neuinterpretation	19
3.2.1. Denkmalwert – die Summe der Verflechtung von Disziplinen und Kriterien	22
3.3. Der qualitative Wert des Denkmals	23
<b>IV.</b>	
4. Zeitgenössische Architektur und Denkmalpflege im Spannungsverhältnis?	24
4.1. Der Architekt als Bewahrer des Gleichgewichts	25
4.2. Historische Bausubstanz im Wandel der Zeit	26
4.3. Das historische Baugefüge als Statist?	29
<b>V.</b>	
5. Umnutzung – Überlebensmöglichkeit historischer Bausubstanz	30
5.1. Definition	31
5.1.1. Die Bewahrung von Authentizität	32
5.1.2. Gleichrangigkeit von Alt und Neu	33
5.1.3. Altbestand als frei verfügbare Substanz	33
5.2. Rentabilität, Finanzierung und Förderung	34
5.2.1. Nutzungsverträglichkeit	35
<b>VI.</b>	
6. Das technische Denkmal - Bausubstanz mit spezifischer Funktionsgebundenheit	37
6.1. Definition	37
6.1.1. Funktionsgebundenheit	38
6.1.2. Beispiel Kuffner – Sternwarte	39

6.2. Authentizität gegen Kompromisslösung	41
6.3. Hotel Scandic Crown - ehem. Getreidespeicher am Wiener Handelskai	42
6.3.1. Die Errichtung des Getreidespeichers	42
6.3.2. Architektonische Gestaltung	43
6.3.3. Fremdnutzung Hotel	43
6.3.4. Maßgebliche Abweichungen	44
6.3.5. Denkmalwert	45
6.4. Aufgabe Bewusstseinsbildung	46
<b>VII.</b>	
7. Von der Tabakfabrik Krems-Stein zur „Kunst Halle Krems“	48
7.1. Baugeschichte	48
7.1.1. Tabakfabrik Krems – historische Bausubstanz	50
7.1.2. Stahlstützen in der Tabakfabrik	52
7.2. Denkmalkategorie und Denkmalwert	53
7.3. Die „Kunst Halle Krems“ von Adolf Krischanitz	54
7.3.1. Das Gutachterverfahren	54
7.3.2. Umnutzung und Adaptierung der „Kunst Halle Krems“	55
7.3.3. Technische Daten	55
7.3.4. Revitalisierung der Tabakfabrik und Neubau der Kunsthalle	56
7.3.5. Interpretation und Umsetzung der denkmalpflegerischen Vorgaben	58
7.3.6. Nachträgliche Zubauten und Veränderungen	61
7.4. Adolf Krischanitz und sein Werdegang	63
7.4.1. Einflüsse und Programm	64
<b>VIII.</b>	
8. Lösungen von Museumskonzepten mit historischem Kontext aus dem Schaffen von Adolf Krischanitz sowie Carlo Scarpa als Wegbereiter des sensiblen Dialogs zwischen Alt und Neu im Museumsbestand	66

8.1. Die Wiener Secession. Erneuerung und Adaptierung durch Adolf Krischanitz	66
8.1.1. Geschichte der Secession	66
8.1.2. Das Konzept der Secession	67
8.1.3. Wiederaufbau und Erneuerung nach 1945	67
8.1.4. Umbau und Adaptierung	68
8.1.5. Denkmalpflegerische Maßnahmen	68
8.2. Museum Rietberg, Zürich. Adaptierung und Umbau von Adolf Krischanitz und Alfred Grazioli	70
8.2.1. Denkmalpflegerische Maßnahmen	72
8.3. Carlo Scarpa und seine Grundpositionierungen	74
8.3.1. Erweiterung der Gypsotheca Museo Canoviano, Possagno, Italien	76
8.3.2. Denkmalpflegerische Maßnahmen und Raumgestaltung	76
8.3.3. Restaurierung und Umbau des Museo di Castelvecchio, Verona, Italien	78
8.3.4. Denkmalpflegerische Maßnahmen	79
8.5. Scarpas charakteristische Stilelemente	80
8.5.1. Der Raum	80
8.5.2. Das Licht	81
8.5.3. Der Weg	82

## **IX.**

9. Umnutzung als kontinuierlicher Prozess – Nutzungskontinuität und Nutzungsverträglichkeit	82
9.1. Die Orangerie der Sommerresidenz Belvedere des Prinzen Eugen von Savoyen, Wien	83
9.2. Das Schlossensemble und seine Baugeschichte	83
9.3. Das „Pomeranzenhaus“ des Prinzen Eugen	83
9.3.1. Die Orangerie im Wandel der Zeit	84
9.3.2. Orangerie Neu 2007 – Die Adaptierung von Susanne Zottl	86
9.3.3. Neuinterpretation der Orangerie	87
9.3.4. Denkmalwert	88

9.4. Die Orangerie: Korrelation von Nutzungskontinuität und – verträglichkeit?	89
9.4.1. Publikumswirksamkeit und Polarisierung als Motivation	90
9.5. Museumsgeschichte Belvedere Wien	94
<b>X.</b>	
10. Resümee	95
 <b><u>Anhang</u></b>	
Bibliografie	103
Abbildungsnachweis	111
Abbildungsteil	115
Zusammenfassung/Abstract	141
Curriculum Vitae	143



# I.

## 1. Einleitung

Umnutzungen sind stets Ergebnisse dynamischer Prozesse, Bausubstanz wurde zu allen Zeiten den Bedürfnissen der Menschen angepasst. Umnutzung bedeutet Verwendung vorhandener Bauressourcen unter Berücksichtigung des historischen Kontexts, sie bietet Altbeständen die Möglichkeit, mit neuen Formen und Inhalten weiter bestehen zu können.

Architektonische Veränderungen sind häufig schon bald nach der ersten Inbetriebnahme eines Gebäudes üblich, im Wandel der Zeit erfährt Bausubstanz naturgemäß Bedeutungswechsel durch andere, neue Funktionen. Täglich wächst die Zahl denkmalgeschützter Objekte. Da es aus finanziellen Gründen selten möglich sein wird, Denkmale als funktionslose Zeitzeugen zu konservieren<sup>1</sup>, müssen sinnvolle Optionen für deren Erhalt gefunden werden.

Oberste Ziele bei Umnutzungen oder Umbauten sind Akzeptanz und Wertschätzung von historisch gewachsener Architektur. Die Berücksichtigung von individueller Charakteristik und ein Verständnis für dialogische Verknüpfungen von Alt- und Neubau sollten die Voraussetzungen eines geplanten Umbaus bilden.

Der Schwerpunkt der vorliegenden Diplomarbeit liegt in ihrer Auseinandersetzung mit der Korrelation von Umnutzung historischer Bausubstanz im denkmalpflegerischen Kontext. Als Basis dient hier ebenso die österreichische Geschichte der Denkmalpflege mit seinen wichtigsten Vertretern wie Alois Riegl, Georg Dehio und Max Dvořák, wie deren praktische Methodik und Werteauslegung im Bezug auf das Denkmal.

Im Dialog zwischen alter und neuer Architektur erschien eine kritische Auseinandersetzung mit der in diesem Zusammenhang bedeutenden Rolle des Architekten sinnvoll. Seine Sachkenntnis trägt naturgemäß entscheidend zum Ergebnis bei. Dabei war es relevant, die historische Bausubstanz in ihrer Bedeutung als autonomes, schützenswertes Objekt heraus zu streichen. Das

---

<sup>1</sup> Ein Denkmal ohne Funktion in einem konservierten Zustand zu erhalten erscheint als nicht sonderlich sinnvoll. Leer stehende Gebäude ohne Aufgabe und Leben nützen weder der Gesellschaft noch stellen sie für den Denkmalpfleger eine befriedigende Lösung dar.

Baugefüge soll nicht zum Statisten des Architekten, der Altbau nicht zur individuell formbaren Masse verkommen.

Unter Denkmalschutz stehende, historische Bausubstanz, deren ursprüngliche Funktion nicht mehr aufrecht erhalten und genutzt werden konnte, ist von Leerstand und Verfall bedroht. Neu- oder Umnutzung ermöglicht dem Bau ein Weiterleben. Um ein ausgewogenes Ergebnis zu erhalten, hat das historische und architektonische Verständnis gegenüber dem Altbau Prämissen, die Beibehaltung der Authentizität des Objekts steht im Vordergrund.

Die Finanzierbarkeit stellt eine der grundsätzlichen Bedingungen für Umbauten dar, daher sollen unterschiedliche Bezuschussungsmöglichkeiten genannt werden, um die Rentabilität aufzuzeigen.

Ein eminentes Thema im Prozess der Umnutzung ist die Frage der Nutzungsverträglichkeit. Nicht jede beliebige Form der Nutzung ist dem Altbau zuträglich. Wird die Charakteristik der Bausubstanz in der Umplanungsphase nicht respektiert, verliert sie ihre Persönlichkeit. Der in diesem Prozess eingebundene Denkmalschutz ist stets bemüht, die den Bau bestimmenden Merkmale zu erhalten, daher wird die Nutzungsart von entscheidender Bedeutung sein. Es empfiehlt sich deshalb, eine zur ursprünglichen Bausubstanz nicht gänzlich konträr stehende Funktion zu wählen.

Die Beibehaltung der Sichtbarkeit unterschiedlicher Zeit- und Geschichtsebenen bildet die Grundlage für einen verantwortungsvollen Dialog zwischen zeitgenössischer und historischer Architektur. Für Gebäude mit eingeschränkter Weiternutzungsmöglichkeit gilt dieser Grundsatz im Besonderen.

In der Kategorie der technischen Denkmale finden sich zahlreiche Beispiele funktionsgebundener Objekte, die über sehr eingeschränkte Weiternutzungsmöglichkeiten verfügen. In der vorliegenden Arbeit wird auf die Problematik von determinierten Denkmalen eingegangen werden, um die schwierige Aufgabe der Weiternutzung im Sinne der Denkmalpflege aufzuzeigen.

Die Kuffner Sternwarte in Wien oder der ehemalige Getreidespeicher am Wiener Handelskai, heute Kongresshotel, werden als Modelle mit - aus denkmalpflegerischer Sicht - eingeschränkten Funktionsmöglichkeiten angeführt.

Erwähnung finden ebenso zeitgenössische Projekte und deren würdevoller Umgang mit historischer Bausubstanz.

Zwei Architekten wurden wegen ihres besonders schonenden und ideenreichen Umgangs mit Altbeständen ausgewählt:

Architekt Adolf Krischanitz soll hier aufgrund seiner zahlreichen Museumskonzeptionen im historischen Kontext mit Bedacht auf die von ihm so genannte „kritische Denkmalpflege“<sup>2</sup> genannt werden. Neben der Secession in Wien, die denkmalpflegerisches Einfühlungsvermögen erforderte, wird auch Krischanitzs „Kunst Halle Krems“, eine ehemalige Tabakfabrik, die zum Ausstellungshaus umgebaut und adaptiert wurde, vorgestellt. Überdies soll noch das Anfang des Jahres 2007 neu eröffnete Asien – Museum in Rietberg/ Zürich, eine ebenfalls von Krischanitz in Zusammenarbeit mit Architekt Alfred Grazioli erfolgte Adaptierung einer neoklassizistischen Villa, Erwähnung finden. Die Aufgaben waren jeweils unterschiedlich geschichtet, die Interventionen berücksichtigten im hohen Maße die historischen und architektonischen Gegebenheiten.

Weiters wird Architekt Carlo Scarpa beispielgebend als Vorreiter des Dialogs im historischen Kontext genannt, und zwei seiner, vom denkmalpflegerischen Standpunkt aus als positiv zu wertende Arbeiten von Museumskonzeptionen vorgestellt.

Ein weiterer Punkt stellt die Frage der Nutzungsverträglichkeit am aktuellen Beispiel der bereits unterschiedlichen Funktionen ausgesetzten, nun neu adaptierten ehemaligen Orangerie im Belvedere. Die historische Bausubstanz erfuhr Anfang des Jahres 2007 durch die Architektin Susanne Zottl eine Neuinterpretation als „White Cube“, einen für Wechsellausstellungen konzipierten Raum.

Abschließend sollen die Motivationen, welche zum Umbau der Orangerie in einen neu adaptierten Ausstellungsraum geführt haben genannt und kurz diskutiert werden. Die damit verbundenen marktwirtschaftlichen Interessen und korrelierende Publikumswirksamkeit werden als Motivationsfaktoren in den Raum gestellt.

---

<sup>2</sup> F. ACHLEITNER, Entwurf einer programmatischen Biographie, in: F. ACHLEITNER/ O. KAPFINGER/ W. ZSCHOKKE, Adolf Krischanitz, Zürich/München/London 1994, S. 8.

## II.

### 2. Literaturübersicht

Als unverzichtbares Basiswerk das Wesen sowie die Wertedefinitionen der Denkmalpflege und seine Kategorien betreffend gelten die „Schriften zur Denkmalpflege“ von Alois Riegl.<sup>3</sup> Sie dienen noch heute dem Österreichischen Denkmalschutzgesetz als Grundlage.

Ein handlicher und hilfreicher Überblick über die Geschichte der europäischen Denkmalpflege und seine länderspezifischen Befindlichkeiten findet sich in dem von Norbert Huse herausgegebenen Sammelband „Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten“.<sup>4</sup>

Zu den aufschlussreichen Aufsätzen über den qualitativen Wert von Kunst und Denkmal zählen jene von Hans Jantzen<sup>5</sup>, Walter Frodl<sup>6</sup> und Norbert Wibiral<sup>7</sup>. Sie bieten grundsätzliche, mitunter auch philosophisch angereicherte Erkenntnisse in der Frage der Wertedefinitionen.

Zum Thema Umnutzung finden sich erwartungsgemäß zahlreiche Publikationen. Viele davon behandeln das Thema aus technischer Sicht, streichen die mit einer Umnutzung verbundenen Kosten heraus und berühren die denkmalpflegerischen Standpunkte nur am Rande.

Daneben findet sich jedoch dankenswerterweise noch eine große Zahl von Aufsätzen, die sich im Besonderen mit der heiklen Frage des Gleichgewichts zwischen Altbestand und Neubau auseinander setzen. Dazu zählen etwa die Veröffentlichung des Symposiumsberichtes über neues Bauen im historischen Kontext von Roger Diener<sup>8</sup> oder der Aufsatz über moderne Architektur am

---

<sup>3</sup> E. BACHER (Hrsg.), Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, Wien 1995.

<sup>4</sup> N. HUSE (Hrsg.), Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, München 1984.

<sup>5</sup> H. JANTZEN, Wert und Wertung des Kunstwerks, in: B. HACKELSBERGER (Hrsg.) Festschrift Kurt Bauch. Kunstgeschichtliche Beiträge zum 25. November 1957, München 1957, S. 9-20.

<sup>6</sup> W. FRODL, Denkmalbegriffe und Denkmalwerte, in: E. HÜTTER (Hrsg.), Kunst des Mittelalters in Sachsen, Festschrift Wolf Schubert, Weimar 1967, S. 1-13.

<sup>7</sup> N. WIBIRAL, Wert, Rang und Geltung, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, H 1-3, 30, 1976, S. 36-48.

<sup>8</sup> R. DIENER, Sinnlos modern, in: E. SCHIRMBECK (Hrsg.), Zukunft der Gegenwart. Internationales Symposium über neues Bauen in historischem Kontext, Stuttgart 1994, S. 59-68.

Denkmal von Bernd Euler - Rolle<sup>9</sup>. Die unregelmäßig erscheinende Schriftenreihe „Denkmalpflege in Niederösterreich“ behandelt jeweils spezifische Themen mit dem Schwerpunkt Denkmalpflege. Die Ausgabe „Umbauten, Zubauten“<sup>10</sup> beschäftigt sich ausschließlich mit unterschiedlichen Beispielen zu Umnutzung, Adaptierung und Restaurierung von historischer Bausubstanz in Niederösterreich und bietet mit aktuellen Berichten die Möglichkeit, sich kritisch und auf fachlicher Ebene mit dem Thema Altbestand auseinander zu setzen.

Was Definition und detaillierten Diskurs von technischen Denkmälern betrifft, sollen an dieser Stelle zwei Fachbücher hervorgehoben werden.

Neben der präzisen Definition des technischen Denkmals finden sich in der selbstständigen Publikation von Rainer Slotta relevante Erkenntnisse über ein Teil- bzw. Randgebiet der Denkmalpflege: dem Wesen der Industriearchäologie.<sup>11</sup>

Auf die Geschichte der technischen Denkmale sowie den gesellschaftlichen, geschichtlichen und denkmalpflegerischen Umgang mit dieser speziellen Denkmalkategorie wird in besonders differenzierter Weise in Kierdorf und Hasslers Veröffentlichung „Denkmale des Industriezeitalters. Von der Geschichte des Umgangs mit Industriekultur“ Bezug genommen.<sup>12</sup>

Als Nachschlagewerk für technische Denkmale in Österreich zu bezeichnen ist das zweibändige Werk von Manfred Wehdorn und Ute Georgeacopol – Windischhofer.<sup>13</sup> In beinahe enzyklopädischer Form werden hier Baugeschichte und Besonderheiten einzelner Denkmale der Industrie und Technik vorgestellt.

Eine äußerst praxisbezogene Publikation von Mario Schwarz und Manfred Wehdorn berichtet über konkrete Restaurierungsbeispiele in Wien.<sup>14</sup> Die Aufarbeitungsmethode einzelner Objekte nach wissenschaftlichen, historischen

---

<sup>9</sup> B. EULER - ROLLE, Moderne Architektur am Denkmal: Zu den Massstäben der Geschichtlichkeit, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, H 2-3, 56, 2000, S. 201-211.

<sup>10</sup> AMT DER NÖ LANDESREGIERUNG (Hrsg.), Denkmalpflege in Niederösterreich. Umbauten, Zubauten, 19, St. Pölten 1997.

<sup>11</sup> R. SLOTTA, Einführung in die Industriearchäologie, Darmstadt 1982.

<sup>12</sup> A. KIERDORF/U. HASSLER, Denkmale des Industriezeitalters. Von der Geschichte des Umgangs mit Industriekultur, Berlin 2000.

<sup>13</sup> M. WEHDORN/U. GEORGEACOPOL-WINISCHHOFER, Baudenkmäler der Technik und Industrie in Österreich, 1, 1984 und 2, 1991.

<sup>14</sup> M. SCHWARZ/M. WEHDORN, 101 Restaurierungen in Wien. Arbeiten des Wiener Altstadterhaltungsfonds 1990-1999, Wien 2000.

und technischen Gesichtspunkten erwies sich für die Untergliederung von Denkmal - Beispielen in der vorliegenden Arbeit als außerordentlich hilfreich.

Was die Informationen rund um die Geschichte der Tabakfabrik Krems – Stein betrifft, konnte die über die Kulturgeschichte und sozialen Einrichtungen der Tabakfabrik handelnde, umfangreiche Diplomarbeit von Veronika Plöckinger vorbildhaft Auskunft geben.<sup>15</sup> Das 2006 veröffentlichte, als „Dehio der technischen Denkmale“ bezeichnete Werk von Gerhard A. Stadler behandelt die geschichtlichen, architektonischen und technischen Hintergründe der Niederösterreichischen Industriedenkmale, gereiht nach Orten und in alphabetischer Reihenfolge.<sup>16</sup> Aus dieser Publikation konnten wichtige geschichtliche Informationen sowie technische Daten über die ehemalige Tabakfabrik Krems für die vorliegende Arbeit herangezogen werden.

Das Oeuvre von Adolf Krischanitz betreffend kann im Besonderen die als Ausschnitt einer bestimmten Schaffenszeit zu verstehende Werkschau „Adolf Krischanitz. Architect. Buildings and Projects 1986-1998“ empfohlen werden.<sup>17</sup>

Über das Werk von Carlo Scarpa existieren zahlreiche Veröffentlichungen, viele von ihnen behandeln bestimmte Details und Teilaspekte seiner Arbeit oder auch ausgesuchte Beispiele von Museumskonzeptionen. Einen guten Überblick über Scarpas Gesamtwerk mit Bezugnahme auf seine architektonischen Interventionen schafft hingegen Olsbergs und Ranallis „Carlo Scarpa Architect. Intervening with History“.<sup>18</sup>

Für die Geschichte der Orangerie im Schloss Belvedere Wien kann Bruno Grimschitz's bewährtes Gesamtwerk über Lukas von Hildebrandt herangezogen werden.<sup>19</sup> Ebenso äußerst nützliche Hinweise sowie geschichtlich fundierte Berichte über das Leben und Wirken des Prinzen Eugen auf Schloss Belvedere bietet Gertrude und Hans Aurenhammers Veröffentlichung über das Wiener Belvedere.<sup>20</sup>

---

<sup>15</sup> V. PLÖCKINGER, Eine der schönsten und besteingerichteten Tabakfabriken auf dem Kontinent. Kulturgeschichte der Zigarrenfabrik Stein an der Donau und ihre sozialen Einrichtungen, Dipl.arb. Wien 1997.

<sup>16</sup> G. A. STADLER, Das industrielle Erbe Niederösterreichs. Geschichte-Technik-Architektur, Wien/Köln/Weimar 2006.

<sup>17</sup> A. KRISCHANITZ, Adolf Krischanitz. Architect. Buildings and Projects 1986-1998, Basel/Boston/Berlin 1998.

<sup>18</sup> M. OLSBERG/ G. RANALLI, Carlo Scarpa Architect. Intervening with History, Canadian Centre of Architecture Montréal, Québec 1999.

<sup>19</sup> B. GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien/München 1959.

<sup>20</sup> H. u. G. AURENHAMMER, Das Belvedere in Wien, Wien/München 1971.

Zweck dieser Übersicht ist es nicht, die gesamte benutzte Literatur anzuführen. Vielmehr geht es darum, Schlüsselwerke zu erwähnen, die als Grundlage dienten und zur rudimentären Dokumentation der jeweiligen Themenschwerpunkte notwendig waren.

### III.

#### 3. Denkmalpflege – Denkmalwert - Wertedetermination

Mit dem offiziellen und amtlichen Einsetzen der denkmalpflegerischen Aktivitäten in Österreich im Jahr 1850 wurde gleichsam ein neues Bewusstsein für das österreichische Kulturgut gegründet.

In Alois Riegls Schriften, zu Beginn des 20. Jahrhunderts publiziert, manifestierten sich Kategorien der Denkmalwerte, welche zum großen Teil noch heute ihre Gültigkeit beweisen. Der Begriff Denkmal erfuhr in seinen Wertigkeiten eine neue Dimension.

In Georg Dehio fand Riegl einen ebenbürtigen Fachkollegen aber auch konstruktiven Gegenstreiter.

Im Laufe der Zeit wurden manche Begriffe Riegls obsolet und mussten adaptiert werden. Riegls beinahe dogmatisch vertretenen Ansichten und die zeitbedingt notwendigen Werteverchiebungen regten zwangsläufig neue Diskussionen an. Um die Notwendigkeit der Unterschutzstellung einzelner Denkmale nachvollziehen zu können, soll an dieser Stelle ein kurzer Exkurs vorangestellt werden, der versucht, den Begriff Denkmalwert und dessen Ursprung, seine Weiterentwicklung und Interpretation zu erläutern.

#### 3.1. 157 Jahre Denkmalpflege in Österreich - Rückblick

Mitte des 19. Jahrhunderts beginnt in Österreich das Bewusstsein für die Unterschutzstellung von kulturellem, historischem und künstlerisch wertvollem Erbe zu wachsen. Frankreich leistete infolge der verheerenden Verluste durch die Französische Revolution ab 1830 bedeutende, denkmalpflegerische

Vorarbeit.<sup>21</sup> Deutschland und Österreich folgten beinahe zeitgleich dem französischen Vorbild.<sup>22</sup> 1850 wurde im österreichischen Kaiserreich unter Kaiser Franz Josef die „*K. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*“ gegründet.<sup>23</sup> Sie bildete die Grundlage für das 1923 erstmals beschlossene Österreichische Denkmalschutzgesetz.<sup>24</sup> Während noch im 18. Jahrhundert zumeist sakrale und bedeutende profane Denkmäler des Mittelalters<sup>25</sup> oder Baudenkmäler die Aufmerksamkeit beanspruchten, legte sich das Augenmerk allmählich auch auf weniger prominente Objekte. Die Sensibilisierung für das Authentische mit Patina und Alterswert gewann zunehmend an Bedeutung - besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde vor allem das vermeintlich Authentische zum Inbegriff des Historismus.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erlebte der Historismus, so hoch seine Stilreinheit mit seinem Anspruch auf Ewigkeit noch im 19. Jahrhundert gepriesen wurde und dabei viel Schaden anrichtete, seinen Niedergang. Mit Alois Riegl werden durch seine 1903 veröffentlichten Schriften „Der moderne Denkmalkultus“<sup>26</sup> entscheidende Impulse zur Weiterentwicklung der Denkmalpflege gesetzt. Das angebrochene Jahrhundert brachte neue Maßstäbe, die Kriterien mussten nach den oftmals recht einseitigen und brutalen historisierenden Eingriffen neu definiert werden. Die Auswirkungen Riegls methodischer Herangehensweise an das Thema Denkmal und sein Wertespektrum haben bis heute Einfluss in Praxis und Theorie des Denkmalschutzgesetzes. Wobei festgehalten werden muss, dass Riegls Ansätze stets im zeitlichen Kontext zu lesen sind, die Erkenntnisprozesse sich naturgemäß weiter entwickelt haben, die Werte daher auch in der Umsetzung der heutigen Denkmalschutzgesetze differenziert betrachtet werden müssen.<sup>27</sup>

---

<sup>21</sup> Bereits im 18. Jahrhundert wurde in Frankreich eine Liste mit Monumenten veröffentlicht. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden auf Befehl des französischen Innenministers Listen von Schlössern und Abteien angefertigt. Mitte des 19. Jahrhunderts wurde Ludovic Vitet zum ersten Generalinspektor in der französischen Geschichte der Denkmalpflege, W. FRODL, Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich, Wien/Köln/Graz 1988, S. 41-42.

<sup>22</sup> Für das Werden der Denkmalpflege in Deutschland siehe: G. KIESOW, Einführung in die Denkmalpflege, Darmstadt 1982.

<sup>23</sup> FRODL, Idee und Verwirklichung (zit. Anm. 21), S. 76.

<sup>24</sup> BACHER (Hrsg.), Kunstwerk oder Denkmal? (zit. Anm. 3), S. 28.

<sup>25</sup> FRODL, Idee und Verwirklichung (zit. Anm. 21), S. 38.

<sup>26</sup> BACHER (Hrsg.), Kunstwerk oder Denkmal? (zit. Anm. 3).

<sup>27</sup> E. BACHER, Authentizität, was ist das? in: Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, 100, München 1998, S. 80.



Riegl prägt den Begriff des Denkmalwerts<sup>28</sup>, der in seinen unterschiedlichen Eigenschaften und Kategorien individuell auf Denkmale anwendbar ist und noch heute als normativ gelten kann.<sup>29</sup>

Georg Dehio galt durch die Veröffentlichung seiner kunsthistorischen Aufsätze<sup>30</sup> als Riegls Kontrahent mit konstruktiver Kritik. Als unverzichtbar gilt inzwischen das in seiner Dokumentation als beinahe lückenlos zu betrachtende „Dehio – Handbuch“, welches Kunstdenkmäler topografisch nach Regionen und Kategorien erfasst und inzwischen zahlreiche Bände umfasst.<sup>31</sup>

1916 veröffentlicht Max Dvořák den „Katechismus der Denkmalpflege“ dessen Inhalt sich mit den Schriften Riegls in praxisbezogener Weise auseinandersetzt.<sup>32</sup> Dvořák bekleidete das Amt des Generalkonservators in der Nachfolge Alois Riegls. Dvořák und Riegl haben durch ihren engagierten Forschungseinsatz im Bereich der Denkmalpflege die Entwicklung des Denkmalschutzgesetzes mitgetragen.<sup>33</sup> Das letzte österreichische Denkmalschutzgesetz wurde ausgehend vom Bundesgesetz des Jahres 1923 im Jahr 1999 novelliert und trat mit 1. Jänner 2000 in Kraft.<sup>34</sup>

### 3.2. Alois Riegls Denkmalwerte, seine Kritiker und zeitbedingte Neuinterpretation

Das vielfältige Meinungsspektrum bezogen auf Alois Riegls Kategorien des Erinnerungs- und Alterswertes soll hier einigen ausgesuchten Kritikern gegenüber gestellt werden.

Riegls Publikation über die Denkmalwerte sollten das Ablegen obsolet gewordener Restaurierungsgewohnheiten des Historismus und den Aufbruch in ein neues Zeitalter einleiten.

---

<sup>28</sup> BACHER (Hrsg.), Kunstwerk oder Denkmal? (zit. Anm. 3), S. 55-97.

<sup>29</sup> Riegls Vorstellung des Denkmalschutzes bezog sich vorerst auf sakrale Denkmale und jene der öffentlichen Hand. Die Erweiterung der Unterschutzstellung auf Denkmale im Privatbesitz sollte folgen, allerdings mit der Prämisse eines Verständnisses von Seiten der Bevölkerung für den Alterswert sowie finanzielle Unterstützung für die Erhaltung der betroffenen Baudenkmäler, BACHER (Hrsg.), Kunstwerk oder Denkmal? (zit. Anm. 3), S. 29.

<sup>30</sup> G. DEHIO, Kunsthistorische Aufsätze, Berlin/München 1914.

Siehe dazu auch: N. HUSE, Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, München 1984.

<sup>31</sup> G. DEHIO, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Mitteldeutschland, 1, Berlin 1905ff.

<sup>32</sup> M. DVOŘÁK, Katechismus der Denkmalpflege, Wien 1916/1918.

<sup>33</sup> BACHER (Hrsg.), Kunstwerk oder Denkmal? (zit. Anm. 3), S. 16.

<sup>34</sup> Österr. Denkmalschutzgesetz (DMSG): Aus dem Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich, Jahrgang 1999.

Der Erinnerungswert, der nach Meinung Riegls vom 19. Jahrhundert geprägt war, sollte nach Riegl durch den Alterswert ersetzt werden. Der Alterswert erfährt, folgt man seinen Überlegungen, erst durch die jeweils gegenwärtige Rezeption eines Gegenstandes seine Denkmalsberechtigung und dieser bedeutete für ihn somit die adäquate Weiterentwicklung in das 20. Jahrhundert. Dehio hingegen war ein Kritiker dieser These, Urteile seien ein Zeitphänomen, der Wert eines Denkmals jedoch gelte für alle Zeiten, so seine Ansicht.<sup>35</sup>

Riegls Aspekt des kontemplativen Versinkens des Betrachters im (alten) Denkmal stand der These Dvořáks, also jener des Denkmals als zeitlose Mittlerposition zwischen Vergangenheit und Gegenwart gegenüber.

Max Dvořák trat für die Erhebung des Kunstwerts zum absoluten Wert ein und kritisierte die von Riegl postulierte Trennung der Kategorien in drei Wertestufen, jedoch war er für die Einführung eines weiteren, von Riegl nicht beachteten Wertes: der religiösen Pietät.<sup>36</sup>

1963 erweitert Walter Frodl inhaltlich die von Alois Riegl aufgestellten Wertedefinitionen<sup>37</sup> und fügt neue, den zeitgemäßen Anforderungen entsprechende Begriffe hinzu: Die drei Hauptkategorien Riegls (historischer, Kunst- und Gebrauchswert) werden in Subkategorien unterteilt.<sup>38</sup> Aus Frodls Sicht ergibt sich also aufgrund des zeitlichen und geschichtlichen Fortschritts die Notwendigkeit einer Neuinterpretation und Erweiterung der Definition von Riegls Denkmalwerten, wenngleich sie für Frodl im Grundsätzlichen übernommen werden können.<sup>39</sup>

In der Determination der Rieglschen Werte scheint Wilfried Lipp hinsichtlich der Denkmalpflege ein noch nicht vollständig gelöstes Problem in der inhaltlichen Definition zu sehen. Während die Denkmalpflege in kulturhistorischer Hinsicht bislang als „Korrektiv“ wirkte, indem es Wertedefinitionen festlegte, diese konsequent und mit doktrinärem Selbstverständnis benutzte, lässt sich nach

---

<sup>35</sup> zit. n. HUSE, Denkmalpflege (zit. Anm. 4), S. 125-128.

<sup>36</sup> N. WIBIRAL, Was ist Denkmal? in: Denkmalpflege in Österreich, Wien 1970, S. 36.

<sup>37</sup> Zu den einzelnen Denkmalwerten Riegls siehe: BACHER (zit. Anm. 3), S.55-97.

<sup>38</sup> FRODL, Denkmalsbegriffe und Denkmalwerte (zit. Anm. 6), S. 5-13.

Siehe dazu auch: E. FRODL-KRAFT, Ist der geltende Denkmalsbegriff wissenschaftlich fundierbar? in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, H 1-3, 30, 1976, S. 17-36.

<sup>39</sup> Frodl merkt (jedoch nicht kritisch) an, dass Alois Riegl aufgrund seiner theoretischen Herkunft die methodische Herangehensweise, also etwa eine durch Bauanalyse erfolgte Beurteilung des Denkmals vernachlässigte. Er gestand ihm jedoch die Fähigkeit zur Beurteilung über die Ursache von Wert und Wirkung eines Denkmals zu, FRODL, Denkmalsbegriffe und Denkmalwerte (zit. Anm. 6), S. 4.

Meinung Lipps in Bereichen, wo es zu Überschneidungen kommt, oft ein Mangel an Überbau erkennen. Gerade bei der Scheidung von Aspekten, beispielsweise bei der Einstufung von technischen Denkmälern, wird unzureichend auf die Vielfältigkeit von Gesichts- bzw. Gesichtspunkten und die Verzahnung von Kriterien, aus welchen der sich zu wertende Gegenstand zusammensetzt, eingegangen. Die Beleuchtung von allen Seiten wird ausgeblendet. Hinter dem Objekt stehen unbeachtete, das Objekt jedoch klärende und erklärende sowie kulturelle und soziale Umstände, die in die Bewertung nicht einfließen würden. Eine Denkmal-Erklärung, die sich auf repräsentative und entwicklungsgeschichtliche Merkmale beschränkt, sei laut Lipp nicht ausreichend. Die Ursachen sieht Lipp in der dogmatischen Sichtweise, wie sie seit Alois Riegl tradiert wird. Die Konsequenzen sollen nach Lipp darin liegen - und man kann dies durchaus als Aufruf verstehen - die Denkmalpflege zu mehr Engagement in der Aufklärung der noch hinter dem Objekt verborgenen Zusammenhänge zu motivieren.<sup>40</sup>

Den für Riegl so bedeutenden Alterswert interpretiert Mörsch heute auf andere Weise. Einerseits betrachtet Mörsch Riegls und Dehios denkmalpflegerische Sichtweise als veraltet, andererseits stimmt er in das Klagelied Riegls über die profitorientierte, an Geschichte und Kultur desinteressierte Gesellschaft ein. Die Gesellschaft sollte durch die „...Rückkehr zu anthropologischen Grundeinsichten...“<sup>41</sup> von ihrer kulturellen Degeneriertheit befreit werden. Laut Mörsch steht Riegls Alterswert also für eine symbolische Erziehungsmaßnahme.

Mörsch glaubt in Riegls Wahrnehmung und Beschreibung des Alterswerts „hedonistischen Egoismus“ zu erkennen, ein „Erlebnis naturhaften Altseins“, ein Eindruck den Mörsch als inzwischen obsolet geworden betrachtet. Riegl hätte nach der Interpretation Mörschs einen qualitativen Unterschied zwischen Alterswert und historischem Wert gemacht. Vielmehr sollten nach Mörsch Alterswert und historischer Wert in gleichberechtigter Weise nebeneinander existenzberechtigt sein.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> W. LIPP, Denkmal - Wert, in: N. WIBIRAL, Festschrift, Kunstgeschichtsforschung und Denkmalpflege, Linz 1986, S. 189-190.

<sup>41</sup> G. MÖRSCH, ...und heute? Georg Dehio und Alois Riegl, 1987 gelesen, in: U. CONRADS (Hrsg.), Georg Dehio, Alois Riegl. Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900, Bauwelt/Fundamente, 80, Braunschweig/Wiesbaden 1988, S. 122.

<sup>42</sup> Ebenda, S. 122-124.

Sofern eine Berücksichtigung der Individualität des Denkmals beabsichtigt wird, wovon prinzipiell ausgegangen werden sollte, so ist es von höchster Relevanz, potenzielle Kriterien und Wissensstand gegeneinander abzuwägen, um zu einem umfassenden und wissenschaftlich ernstzunehmenden Ergebnis kommen zu können.<sup>43</sup>

### 3.2.1. Denkmalwert – die Summe der Verflechtung von Disziplinen und Kriterien

Interdisziplinarität in Denkmalpflege und Denkmalforschung bildet die nicht mehr wegzudenkende Grundlage für ernsthafte, wissenschaftliche Arbeit. Ohne der notwendigen Zusammenarbeit mit den Naturwissenschaften, sämtlichen Geisteswissenschaften wie Ur- und Frühgeschichte, Archäologie, Kunst- und Kulturgeschichte sowie Technik- und Wirtschaftsgeschichte wäre die Professionalität der Denkmalpflege wohl in Frage zu stellen.<sup>44</sup>

Neben dem dokumentarischen Wert als Zeit- und Geschichtszeuge einer bestimmten Epoche, nimmt das Denkmal eine identitätsbildende Rolle ein. Dabei nimmt unter anderem der topografische Faktor Einfluss auf das kulturelle Bewusstsein der Gesellschaft.<sup>45</sup> Die einer vermeintlich globalen Universalität scheinbar ohnmächtig gegenüber stehend glaubende Gesellschaft erhofft Halt im identitätserhaltenden, regionaltypischen Kulturgut zu finden.<sup>46</sup> Identitätsstiftende Rollen können von malerisch in die Landschaft eingebetteten Residenzen ebenso eingenommen werden wie von einer gut erhaltenen Fabrik mit zugehöriger Arbeitersiedlung, in der Generationen von Arbeiterfamilien ihren Unterhalt verdienten. Gleichzeitig erleben wir in der Gesellschaft auch den negativen Zugang zu Denkmalen, etwa wenn es sich um das problematische Erbe, die Architektur mit nationalsozialistischer Vergangenheit handelt oder die eben genannte Fabrik einen verfallenen Eindruck macht - Identität und

---

<sup>43</sup> KIERHOF/HASSLER, Denkmale des Industriezeitalters (zit. Anm. 12), S. 194-196.

<sup>44</sup> E. BACHER, 150 Jahre staatliche Denkmalpflege in Österreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, H 4, 54, 2000, S. 463.

<sup>45</sup> Ernst Bacher stellt die Frage nach der Berücksichtigung der Stimmungswerte in der Praxis der Denkmalpflege. Nach Bachers Ansicht sollte diesem gesellschaftspolitischen Anspruch und deren ästhetischen Grundsätzen nachgekommen werden, auch aus einer gewissen Erwartungshaltung der Denkmalpflege gegenüber. Gefährlich wäre jedoch ein zu lauer Kompromiss zu ungunsten des jeweiligen Objekts, was einer Missachtung der Denkmalschutzgesetze gleichkommen würde, BACHER, Authentizität, was ist das? (zit. Anm. 27), S. 80.

<sup>46</sup> LIPP, Denkmal – Wert (zit. Anm. 40), S. 188.

Symbolkraft, geprägt von regionalem Stolz, Tradition und Geschichtsbewusstsein, schlägt um auf Ablehnung.

In beiden Fällen kann das Objekt über den historischen Wert, der in mehreren Schichten lesbar ist, definiert werden.<sup>47</sup>

Die Bedeutung des Einzelobjekts kann folglich nur in der Summe der für die Generationen danach signifikanten, von ihm ausgehenden Einflüsse liegen. Umgekehrt ist das Objekt bereits selbst die Summe von anderen existierenden Objekten, aus welchen sich wieder eigene Stile oder Strömungen entwickelt haben. Der Kreislauf der Zeit bringt wieder neue Objekte hervor und diese werden durch unbestimmte Geschichtsentwicklung wieder zu Einzelobjekten, vielleicht zu den letzten ihrer Art, was sie in der Folge wieder zu potentiellen Denkmälern mit neuen Werten macht.

### 3.3. Der qualitative Wert des Denkmals

Im übergeordneten Zusammenhang mit Denkmalwerten steht das Wertesystem der Kunst im Allgemeinen. Die Frage „Was macht die Qualität in der Kunst aus“ relativiert sich durch Erklärungsmodelle. Vergeblich werden eindeutige Merkmale, die für oder gegen ein Erkennen und Urteil eines Kunstwerks sprechen, gesucht. Wenn alles Kunst ist, ist nichts Kunst, dies gilt ebenso für Denkmale. Lediglich die Verknüpfung von Sehen, und die Rezeption als Folge daraus, sowie Wissen ermöglicht eine Wertung. Diese jedoch erhebt keinen absoluten Anspruch, sondern entsteht aus einem kollektiven, von der Gesellschaft konstituierten und in diesem Fall auch zeitlich abhängigen Urteil.<sup>48</sup>

Ausgehend vom einzelnen Betrachter wird die Qualitätsentscheidung über ein Werk getroffen. Sobald die Betrachtung das Kultische verlässt und in das Ästhetische eintritt, wird die Wertung relevant. In der heutigen Betrachtung wird die Kunst nicht mehr nach den Maßstäben der Renaissance beurteilt, wo Proportionen die Basis der Kunstnorm schlechthin bedeuteten. Objektive Werte sind nicht mehr zulässig, dies wäre auch fatal, denn aufgrund dieser Willkür würde vermutlich jedes geschaffene Kunstwerk von einer Generation zur nächsten seinen Wert einbüßen. Betrachtet man also das Kunstwerk, das ja auch ein Gebäude sein kann, als „...fordernden Partner innerhalb des

---

<sup>47</sup> FRODL, Denkmalbegriffe und Denkmalwerte (zit. Anm. 6), S. 5.

<sup>48</sup> WIBIRAL, Wert, Rang und Geltung (zit. Anm. 7), S. 37-48.

Wertungsvorgangs...“<sup>49</sup> so tritt der Betrachter mit dem Objekt in Beziehung und dieses lässt sich von ihm in seiner Anschaulichkeit interpretieren, es wird aufgrund der Fähigkeiten des Künstlers zu einem qualitativ hochwertigen Kunstwerk.<sup>50</sup>

Eine weitere Definition von Denkmal und dessen Wert konstituiert sich aus dem Denkmalschutzgesetz. Insbesondere die Frage, wer über eine Unterschutzstellung entscheidet wird hier relevant. Das Bundesdenkmalschutzgesetz (DMSG) besagt, dass die Unterschutzstellung eines künftig als Denkmal ausgewiesenen Objekts das öffentliche Interesse daran voraussetzen muss. Dieses öffentliche Interesse und die Urteilsentscheidung wird an das Bundesdenkmalamt in seiner Funktion als Behörde delegiert, die „kraft gesetzlicher Vermutung oder Verordnung“ entsprechende Rahmenbedingungen schafft und Entscheidungen fällt.<sup>51</sup>

#### IV.

##### 4. Zeitgenössische Architektur und Denkmalpflege im Spannungsverhältnis?

Architekt, Planer und Bauherr sowie Denkmalpfleger sollten stets um eine subtile und objektive Herangehensweise bemüht sein.

Daher ist die Frage nach dem Spannungsverhältnis gerade bei der Behandlung des Themas Umnutzung historischer Bausubstanz zu stellen und kann nur individuell beantwortet werden, da es sich hierbei meist um objektspezifische Problemstellungen handelt.

Wesentlicher Punkt dabei muss die Kennzeichnung oder Ablesbarkeit von Alt- und Neubestand sein, wo endet Ersteres und wo beginnt Letzteres.<sup>52</sup> Zeitschichten müssen erkennbar sein und dabei ist die ursprüngliche Formensprache zu respektieren. Damit ist nicht Nachahmung der historischen Erscheinung gemeint, denn Stilimitation ist keine ernstzunehmende Lösung. Um die Geschichte des Baus wahren zu können sollte das Konzept Neuinterpretation bei Bewahrung von Individualität lauten.

---

<sup>49</sup> JANTZEN, Wert und Wertung des Kunstwerks (zit. Anm. 5), S.16-17.

<sup>50</sup> Ebenda, S.10-17.

<sup>51</sup> Siehe Österr. Denkmalschutzgesetz (DMSG), 1. Abschnitt, §1, Abs. 4.

<sup>52</sup> Diese Forderung wird bereits 1964 in der Charta von Venedig gestellt: siehe Artikel 9 und 12, ebenda.

Als Beispiel dafür sei die Rekonstruktion (1946-57) der Alten Pinakothek (1826-1836) von Leo von Klenze in München durch Hans Döllgast genannt (Abb. 1). Die kriegsversehrte Fassade wurde von Döllgast ohne den Wunsch einer gewollten Inszenierung in schlichter Weise ergänzt und steht dennoch oder vielleicht gerade deswegen mit dem Altbestand in spannungsreicher Beziehung. Der beschädigte Teil der Fassade wurde in unverputztem Sichtziegelmauerwerk belassen. Jüngere und ältere Geschichte lassen sich an einem Bau ablesen.

#### 4.1. Der Architekt als Bewahrer des Gleichgewichts

Ein wichtiger Aspekt beim Bauen im historischen Kontext ist das gegenseitige Interesse von Denkmalpfleger und Architekten, die Verantwortlichkeiten und Pflichten des jeweils Anderen zu akzeptieren und die Bereitschaft, diese auch umzusetzen.

Arbeitswerkzeug und Grundvoraussetzung sind die genauen Kenntnisse des Baus vor der Beplanung, die bautechnischen wie auch die geschichtlichen Hintergründe und Verständnis für die jeweiligen, individuellen Denkmalwerte.<sup>53</sup>

Baugeschichte, Nutzungs- und Alterungsgeschichte spielen bei der Bestandserhebung eine grundsätzliche Rolle, wobei die Bedeutung des Objekts meist über die Baugeschichte erfahrbar wird.<sup>54</sup>

Erkennt der Architekt die besondere Herausforderung, wird er kreativ mit dem bereits Vorhandenen umzugehen wissen. Interpretationsvermögen und die Kompetenz des vielschichtigen Denkens sind gefragt. Zu seinen Aufgaben zählen Einfühlungsvermögen in der Konfrontation mit neuen und historischen Architekturelementen sowie die Fähigkeit, auf vorhandene Strukturen eingehen und diese gestalterisch transformieren und interpretieren zu können.

Standortwahl, Gebäudegeometrie, Tragkonstruktion und Formensprache sind zu lesen und deuten, um das Neue in angemessener Weise hinzufügen zu können.<sup>55</sup> Zudem sind grundlegende Kenntnisse über das soziokulturelle

---

<sup>53</sup> G. MÖRSCH, Stadtgestaltung oder Denkmalpflege, in: E. SCHIRMBECK, Zukunft der Gegenwart, Stuttgart 1994, S. 33.

<sup>54</sup> M. PETZET/G. MADER, Praktische Denkmalpflege, Stuttgart/Berlin/Köln 1993, S. 148.

<sup>55</sup> A. MANDLER, Umnutzung alter Bausubstanz als architektonische Aufgabe, in: Wüstenrot Stiftung (Hrsg.), Umnutzungen im Bestand. Neue Zwecke für alte Bauten, Stuttgart/Zürich 2000, S. 132.

Umfeld des umzunutzenden Gebäudes sowie die stadtplanerischen Verhältnisse und Gegebenheiten notwendig, um auf die Interessen der Bewohner des sich durch den Eingriff verändernden Stadtteils oder Ortes eingehen zu können.

Die Funktion des Architekten beschränkt sich heute nicht mehr auf die traditionelle Rolle des Entwerfens und Gestaltens. Konzepte mit Nachhaltigkeit, Finden von Nutzungsoptionen und Entwicklung von Programmen für vorhandene Bausubstanz werden künftig zunehmend die Aufgaben dieses Berufsfeldes sein und das Tätigkeitsprofil des Architekten erweitern.

Durch die Verbindung von historischer Bausubstanz und neuer Architektur werden Sehgewohnheiten verändert und etabliert, erwachsen Möglichkeiten für neue Architekturkonzepte. Ein Eingriff in historische Bausubstanz im Sinne einer Erweiterung oder Umnutzung kann, sofern die gesetzlichen Bestimmungen eingehalten und folglich eine Bestandsicherung bewirkt, eine sinnvolle Lösung für den Erhalt eines Bauwerks darstellen.

#### 4.2. Historische Bausubstanz im Wandel der Zeit

Jede Epoche strebt nach neuen Ausdrucksformen, sobald ein Zeitalter durch individuelle Geschichtsentwicklungen überwunden scheint und sich eine neue Weltanschauung manifestiert. Aufgrund dieses Bedürfnisses nach Erneuerung galt etwa noch im 18. Jahrhundert die Kunst der Gotik als „barbarisch“, als unvereinbar mit der damaligen Auffassung für Ästhetik.<sup>56</sup> Dabei sollte aber nicht vergessen werden, dass neue Stile sich stets aus der Synthese von Alt und Neu entwickeln.

Architektur unterliegt dem unumgänglichen Prozess ständiger Veränderung<sup>57</sup>, zwangsläufig besteht daher die unmittelbare Notwendigkeit der

---

<sup>56</sup> JANTZEN, Wert und Wertung des Kunstwerks, (zit. Anm. 5), S. 10.

<sup>57</sup> Sigfried Giedion merkte dazu an: „In ein vergangenes Zeitalter zu blicken bedeutet nicht, die gleichen Werte für immer festzulegen und zum Richtmaß für alle Nachfolgenden zu machen“, S. GIEDION, Raum. Zeit. Architektur, Basel 1996, S. 37.



Auseinandersetzung mit Geschichte - ohne Konfrontation keine Neuentwicklung.<sup>58</sup>

In der Geschichte des Denkmals waren Neuadaptionen an den Altbestand nie ein außergewöhnliches Ereignis, es war immer und ist auch heute noch ein natürlicher Wachstumsvorgang, die Beweggründe waren stets von einer ökonomischen Denkweise geprägt, was auch die Frage mit einschloss, wie ein Gebäude ohne viele Umbauten genutzt werden kann. Im Zuge der ab den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts rasch voranschreitenden, industriellen Entwicklung<sup>59</sup> und dem damit einhergehenden wirtschaftlichen Aufschwung entstanden viele Betriebe, die den Erfordernissen angepasst wurden und eine Erweiterung erfuhren. Oft wurden neben der einfachen Erweiterung im Erdgeschoß Produktionshallen aufgestockt, Magazine oder Lagerräume adaptiert. Besonders Gewerbebauten breiteten sich häufig konglomeratartig aus. Betriebsvergrößerungen erforderten Gebäudeerweiterungen oder den Anbau von zusätzlichen Magazinen, was zumeist in unterschiedlichen Zeiträumen geschah.<sup>60</sup> Der Denkmalpfleger kennt dieses Phänomen unter dem Begriff „überliefertes, gewachsenes Erscheinungsbild“.<sup>61</sup>

Im Zuge von Erweiterung konnten und können folgende Formen wirksam werden:

- axiale Erweiterungen
- radiale Erweiterungen
- diagonale Erweiterungen
- metastatische Erweiterungen
- vertikale Erweiterungen oder Aufstockungen<sup>62</sup>

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde Umnutzung, sofern der Bau nicht ohnehin Neuem weichen musste, nicht als ein aktives Miteinbeziehen der alten Bausubstanz verstanden. Der Altbestand war bestenfalls praktische, bereits vorhandene Hülle, die es umzugestalten galt. An einen beabsichtigten

---

<sup>58</sup> E. BACHER, Vergangenheit und Gegenwart am Denkmal, in: D. BOGNER/P. MÜLLER, Alte Bauten - Neue Kunst, Symposionsbericht Schloss Buchberg am Kamp 1985, Wien 1986, S. 22-23.

<sup>59</sup> H. STERK, Industriekultur in Österreich, 1750-1873, Wien/München 1984, S.10.

<sup>60</sup> H. MATIS, Die Manufaktur und frühe Fabrik im Viertel unter dem Wienerwald, Diss., Wien 1964, S. 222.

<sup>61</sup> Siehe Österr. Denkmalschutzgesetz (DMSG): Aus dem Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich, Jahrgang 1999, 1. Abschnitt, § 1, Abs. 9.

<sup>62</sup> W. MEYER-BOHLE, Umbauten. Alternativen zum Neubau, Stuttgart 1991, S. 15.

Dialog zwischen Alt und Neu wurde zumindest nicht bewusst gedacht, er ergab sich allenfalls zufällig.

Ein Fabrikgebäude in Nürnberg beispielsweise wurde 1928 von Erich Mendelsohn zum „Warenhaus Schocken“ umgestaltet (Abb. 2). Zwar wurde die Grundkonstruktion der vorhandenen Bausubstanz in die Umgestaltung miteinbezogen, die äußere Erscheinung lässt jedoch nicht mehr zwangsläufig auf einen ehemaligen Fabrikbau schließen.<sup>63</sup>

Der rasante technische und industrielle Fortschritt ab der Mitte des 20. Jahrhunderts machte es alten Fabriken schwer bis unmöglich, sich bautechnisch an das neue Wirtschaftssystem anzupassen. Aufgrund der nicht mehr zeitgemäßen Anforderungen und sich verändernden Bedürfnisse war Leerstand die Folge. Altes wurde geschleift, während neue Gewerbe- und Lagerhallen entstanden, um die modernen Ansprüche erfüllen zu können.

Die Herangehensweisen bei Eingriffen in bestehende Bausubstanz haben sich ab dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts verändert und in eine erstaunliche Richtung gewandt. Das Europäische Denkmalschutzjahr 1975 war mitverantwortlich an einem Umdenken in Fragen zu Altbeständen, ebenso konnte es eine weitestgehende Eindämmung der Auslöschung durch Abbruch bewirken.<sup>64</sup>

Die Nutzung mit kulturellem Hintergrund wird gegen Ende des 20. Jahrhunderts immer häufiger. Große Industrieanlagen werden zu Museen oder Kulturzentren umgewidmet, Prototypen entstanden. Inzwischen, zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist in der Wahl des geeigneten Objektes bereits eine gewisse Sättigung auf dem kulturellem Sektor eingetreten.

Heute herrscht die Tendenz, die ursprüngliche Nutzung in den Vordergrund zu stellen, während sich die Neunutzung unterordnet. Dieses Phänomen ist auch am Beispiel „Kunst Halle Krems“ klar erkennbar.

Die Stadtplanung erkennt die wertvolle Ressource historischer Bausubstanz und lässt den Dialog zwischen Alt und Neu auch zu. Daher wird heute die Frage, wie ein historischer Bau genutzt werden soll, mit denkmalpflegerischen

---

<sup>63</sup> J. JESSEN/J. SCHNEIDER, Umnutzung im Bestand. Städtebau-Programm-Gestalt, in: Wüstenrot Stiftung (Hrsg.), Umnutzungen im Bestand. Neue Zwecke für alte Bauten, Stuttgart/Zürich 2000, S. 29-30.

<sup>64</sup> PETZET/MADER, Praktische Denkmalpflege (zit. Anm. 54), S. 23.

Grundsätzen beantwortet - also der Berücksichtigung und Miteinbeziehung der vorhandenen historischen Bausubstanz.

Moderne Architektur kompensiert das Reibungsmoment und setzt sich gleichzeitig mit der Gegenüberstellung und Interpretation von etablierter und damit zum Teil bereits auch überkommener Formensprache auseinander. Diese Prozesse werden verstärkt in die Öffentlichkeit getragen, unterschiedlichste Reaktionen können in der davon unmittelbar betroffenen Bevölkerung ausgelöst werden. Die Gesellschaft erlebt das bewusste Spiel der Gegensätzlichkeiten in der Folge oft als Irritation oder Provokation gegenüber dem gewohnten Sehen, Identifikationskonflikte entwickeln sich. Starke Brüche können zwar Emotionen auslösen, durch die Reibung wird ein Objekt oder der Ort, in welchem das Objekt integriert ist aber auch lebendig oder kann sogar ein Medium zur Identifikation werden.

Alte und neue Architektur werden von der Öffentlichkeit wahrgenommen, erfahren Aufmerksamkeit und in der Folge auch Wertschätzung durch die Gesellschaft. Kontrastreiche Erhaltungsstrategien sollten jedoch nicht um jeden Preis zur Ausführung gelangen, Umgebung und Bausubstanz könnten davon Schaden nehmen.<sup>65</sup>

Tatsache bleibt jedoch, dass bei Synthesen zwischen Alt und Neu Spannung entsteht und dies gelegentlich auch erwünscht ist.

Während also heute das Bauen im Bestand oder seine Erweiterung in manchen Fällen als ein beinahe provokantes Ereignis wahrgenommen wird, wurde es in vorindustrieller Zeit als ökonomische Notwendigkeit betrachtet. Die Unvereinbarkeit von Alt und Neu scheint unter diesen Aspekten also nur oberflächlich betrachtet eine solche zu sein.

#### 4.3. Das historische Baugefüge als Statist?

Stets wird auch die individuelle Frage zu stellen sein, in wie weit der historische Bau als solcher sichtbar bleiben soll und muss, um nicht Gefahr zu laufen, seiner Identität beraubt zu werden. Fragmentarischer Erhalt der Denkmalsubstanz und deren Ergänzungen ersetzen keinesfalls das gewachsene Original.

---

<sup>65</sup> M. HOFER, Kontinuität in der Architektur - neuer Bedarf, in: E. SCHIRMBECK, Zukunft der Gegenwart, Stuttgart 1994, S. 162.

Kritische Stimmen behaupten sogar, neue Architektur und Denkmalpflege hätten gar keine gegenseitigen Bezugspunkte<sup>66</sup>, da immer wieder eine bestimmte Rechtfertigung für die Belebung alter Substanz erhalten muss: Neue Architektur müsse im deutlichen Gegensatz zur Historischen stehen, um das alte Gemäuer durch diesen Akzent überhaupt erst wieder sichtbar und lebendig zu machen.<sup>67</sup> Aus diesem mitunter folgenschweren Missverständnis ergibt sich eine weitere Gefahrenquelle, nämlich die der Abwertung des historischen Baus zum Statisten für das Neue, in dem dieser lediglich dessen Inszenierungszwecken dient.<sup>68</sup> Auf Dualitäten aufmerksam machende Brüche können verschiedene Interpretationen zulassen, auch spannungsvolle und interessante Ergebnisse zeitigen, sollten jedoch nicht ausschließlich der Verwirklichung des Architekten oder als „Kontrastmittel zur Unterstreichung der Modernität“<sup>69</sup> dienen.

Daher kann nur eine Forcierung des gleichberechtigten Dialogs und nicht die Suche nach zwanghafter Akzentsetzung Lösungen schaffen. Dies bedeutet jedoch auch, dem Ungleichgewicht zwischen Altbestand und Neubau sowie der eventuellen Entwertung alter Bausubstanz durch Stilimitation entgegenzuwirken.

## V.

### 5. Umnutzung – Überlebensmöglichkeit historischer Bausubstanz

Denkmalgeschützte, historisch wertvolle Bausubstanz, die durch Leerstand vom Verfall bedroht ist, erhält durch Neu- oder Umnutzung eine Überlebensmöglichkeit, die Kontinuität wird gewahrt. Die vorhandene Substanz wird in Form einer Neunutzung wieder belebt. Die Funktionen können vielfältig sein, hängen zum Teil von ursprünglicher Verwendung und Zweck des historischen Baus ab.

---

<sup>66</sup> DIENER, Sinnlos modern, (zit. Anm. 8), S. 68.

<sup>67</sup> EULER - ROLLE, Moderne Architektur am Denkmal (zit. Anm. 9), S. 206-207.

<sup>68</sup> R. DIENER, Denkmalpflege und Architektur, in: DAM Architektur Jahrbuch, München 1996, S. 10.

<sup>69</sup> K. NEUBARTH, Begegnung von Alt und Neu, in: AMT DER NÖ LANDESREGIERUNG (Hrsg.), Denkmalpflege in Niederösterreich. Umbauten, Zubauten, 19, St. Pölten 1997, S. 8.

## 5.1. Definition

Der Denkmalpflege ist es ein wichtiges Anliegen, denkmalgeschützte Architektur auch zu nutzen, denn „Unbenutzte Gebäude sind schon Ruinen, ehe sie verfallen“.<sup>70</sup>

Umnutzung ist sinnvolle Weiterverwendung von vorhandenen Ressourcen, sie hängt vom jeweiligen Gebrauchswert ab und findet statt:

- wenn der ursprüngliche Nutzen des Gebäudes nicht mehr gegeben ist und
- eine Umnutzung die Sicherung des Bestandes ermöglicht.

Dies kann eine stillgelegte Fabrik, die moderneren wirtschaftlichen Ansprüchen nicht mehr gerecht wird, eine Schlossanlage, ein öffentliches Gebäude oder ein säkularisiertes Kloster sein. Das Phänomen Leerstand hat ihre Ursachen zum Teil in den sich immer schneller verändernden gesellschaftlichen Bedürfnissen und dem damit einher gehenden wirtschaftlichen Wandel. Betriebe wanderten in die Außenbezirke oder ins Umland ab und die symbiotische Verbindung zwischen Arbeit und Wohnen wurde getrennt, Wohngebiet und Arbeitswelt wurden voneinander unabhängig.<sup>71</sup> Die Stadtplanung muss auf die neue Situation reagieren, Maßnahmen in Form von Nutzung des leer stehenden Altbestands können gesetzt werden.

Historische Bausubstanz kann aber weiterleben in neuem Kontext, wenn beispielsweise ausgediente, leer stehende Industriearchitektur als Ausstellungshalle, Atelier oder Wohnhaus und das Kloster als Erholungsheim neu- oder umgenutzt werden.

Dabei besteht die Möglichkeit, entweder das Gebäude selbst umzunutzen, den Altbestand mit einem Neubau zu adaptieren, beide Varianten zu vereinen oder den Neubau in den Altbestand zu integrieren. Diese Eingriffe werden in der

---

<sup>70</sup> D. HOOR/H. REINERS, Alte Bauten, Neues Wohnen. Beispiele und Ideen für die Umnutzung, München 1997, S. 9.

<sup>71</sup> Mitscherlich beklagte die in diesem Zusammenhang eintretende Entmenschlichung der Stadt, aber auch die der Bewohner, die sich diesem Prozess kritiklos anpassen. Er warf die Frage auf, ob es denn auch wirklich notwendig sei, Arbeits- und Wohngegend voneinander zu trennen. Die heute vorangetriebene „Entmischung“ der Stadtfunktionen ist der sozialen Gesellschaft abträglich, A. MITSCHERLICH, Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden, Frankfurt/Main 1965, S. 15-16.

Denkmalpflege als „Interventionen“ bezeichnet.<sup>72</sup> Gelegentlich entsteht daraus ein größeres Bau- und Benutzervolumen.

Gerade alte Gewerbebauten sind aufgrund ihrer meist räumlich großzügig ausgestatteten Struktur flexibel einsetzbar.

Die Herangehensweise bei einer Neuinterpretation des Denkmals kann durch unterschiedliche architektonische Methoden erfolgen, stets muss dabei aber der individuelle Charakter des Baus berücksichtigt werden. Folgende Möglichkeiten stehen offen, wobei auch Kombinationen nicht unüblich sind:

- Das Ergänzen (Einfügen)
- Das Trennen – Verbinden (Fuge)
- Das Schichten (Sezieren/Überlagern)
- Das Möblieren (Einstellen)
- Das Dekonstruieren (Stören)
- Das Transformieren (von Form/Material/Geschichte)
- Das Weiterbauen<sup>73</sup>

Weiters gibt es mehrere Entwurfsmöglichkeiten für den Umgang mit Altbestand<sup>74</sup>:

#### 5.1.1. Die Bewahrung von Authentizität

Bei dieser Möglichkeit wird versucht, sich dem Ideal der denkmalpflegerischen Vorgaben am weitesten anzunähern.

Die tradierten Formen des Vorhandenen werden auch im Neuentwurf berücksichtigt und das Erscheinungsbild soll sich dem Altbestand angleichen.

Ebenso ist daran die Idealvorstellung geknüpft, eine Nachnutzung mit ähnlicher oder sogar gleicher Funktion wie die der Ursprünglichen zu finden.

Das Gebäude selbst kann mitunter das wichtigste Ausstellungsobjekt darstellen. Beispiele finden sich bei Schlossanlagen, die für sich als Museum funktionieren oder bei ausgedienten Gewerbeobjekten, die aufgrund der noch

---

<sup>72</sup> M. WEHDORN, Architektur zwischen Nutzungsproblematik und Denkmalpflege, in: Österreichische Realitäten AG (ÖRAG) (Hrsg.), Palais Harrach. Geschichte, Revitalisierung und Restaurierung des Hauses an der Freyung in Wien, Wien 1995, S. 104.

<sup>73</sup> MANDLER, Umnutzung alter Bausubstanz (zit. Anm. 55), S. 133.

<sup>74</sup> JESSEN/SCHNEIDER, Umnutzung im Bestand (zit. Anm. 63), S. 33.

vorhandenen technischen Geräte zu Industriemuseen umgenutzt werden. Problematisch kann in diesem Zusammenhang auch die weit verbreitete Praxis der Musealisierung eines Objektes werden. Durch zwanghafte „Haltbarmachung“ des Authentischen wird es oft ungewollt degradiert, erleidet einen Identitätsverlust und die Gefahr einer „konservierten Welt“<sup>75</sup> erwächst.

#### 5.1.2. Gleichrangigkeit von Alt und Neu

Diese Lösung setzt eine emanzipierte Herangehensweise voraus. Einzelne Schichten und Fragmente werden in eindeutigen Schnitten voneinander abgehoben lesbar gemacht.

Das Korrespondieren zwischen Alt und Neu soll gut sichtbar sein, die neue Architektur präsentiert sich durch den Kontrast selbstbewusst. Diese Herangehensweise hat sich in den letzten Jahrzehnten als besonders praktikabel herausgestellt, die breite Akzeptanz dieses Konzeptes lässt sich an zahlreichen Ergebnissen ablesen.

Prominentes Beispiel dafür ist die Tabakfabrik in Krems, NÖ, die durch Adolf Krischanitz eine Umgestaltung zur Ausstellungshalle „Kunst Halle Krems“ erfuhr.

Unter vielen geglückten Varianten sind jedoch auch immer missglückte zu finden, daher muss diese Verfahrensmethode besonders kritisch beobachtet werden, um eventuelle Selbstverwirklichungstendenzen der mit dem Objekt betrauten Architekten zu vermeiden.

#### 5.1.3. Altbestand als frei verfügbare Substanz

Diese Entwurfsmöglichkeit belässt dem Altbestand wenig bis keinen Freiraum. Alt und Neu werden durchmischt, das Alte hebt sich vom Neuen genauso wenig ab wie umgekehrt. Die historische Bausubstanz wird als Modelliermasse betrachtet.

---

<sup>75</sup> E. STURM, Konservierte Welt. Museum und Musealisierung, Berlin 1991.

## 5.2. Rentabilität, Finanzierung und Förderung

Geht man von einem Altbestand mit geringeren Substanzschäden aus, was beispielsweise bei trockenem Fundament, dem Vorhandensein einer baustatisch intakten Tragkonstruktion oder einem funktionierenden Dachstuhl der Fall wäre<sup>76</sup>, so halten sich Sanierungskosten im überschaubaren Rahmen. Meist gestaltet sich ein Abriss mit anschließendem Neubau kostspieliger als Substanz zu erhalten und zu renovieren.<sup>77</sup>

Lage oder Zweckgebundenheit machen eine Umwidmung oft schwierig, nicht jeder Bau eignet sich zur Umsetzung beliebiger Projekte. Die Zerstörung oder bewusste Vernachlässigung wird häufig den scheinbar komplizierten und mühsamen, selbstverständlich auch kostenintensiven Erhaltungsvorgaben als bequeme Lösung vorgezogen. Etwaige Subventionen als Finanzierungsmöglichkeit werden meist aus Unwissenheit nicht in Betracht gezogen<sup>78</sup> oder die entstehenden Kosten davon nur unzureichend abgedeckt.

Wenn der Eigentümer oder ein Betrieb sich für die Nutzung von historischer Bausubstanz entschließt, sind zur Unterstützung staatliche oder städtische Zuschüsse vorgesehen.

Subventionen sind von unterschiedlichen Stellen möglich:

- Bundesdenkmalamt, wobei die Förderungen meist nur marginal ausfallen, vielfach unterschreitet der Zuschuss die vom Denkmalamt festgesetzte 20%-Marke, eher wird ein so genannter Anerkennungsbeitrag geleistet.
- Ministerien
- Bundesländer mit eigenen Kulturabteilungen
- Altstadterhaltungsfonds

---

<sup>76</sup> MEYER - BOHLE, Umbauten (zit. Anm. 62), S. 13-14.

<sup>77</sup> Der ehem. Getreidespeicher am Wiener Handelskai, seit 1982 nicht mehr in Betrieb, wurde zum „Scandic Crown Hotel“ umgebaut. Die Abrisskosten des Speichers hätten 50 bis 80 Millionen Schilling betragen, daher wurde nach einer neuen Verwendung gesucht, in: Getreidespeicher wird zum Hotel, AZ Tagblatt, 27.09.1985., und: Getreidespeicher wird Hotel, Eigenbericht der Tageszeitung „Die Presse“ („kuc“), Die Presse, 27.09.1985.

<sup>78</sup> Der fest im Bewusstsein der Gesellschaft verankerte Irrtum, dass Sanierung teurer kommt als ein Neubau lässt sich offenbar nicht ausmerzen. Madritsch betont jedoch gleichzeitig, dass Umnutzung auch nicht immer die günstigere Alternative ist, es komme sehr auf Brauchbarkeit und Zustand des Baus an, O. W. MADRITSCH, Wirtschaftliche Aspekte der Altbausanierung und Denkmalpflege, in: AMT DER NÖ LANDESREGIERUNG (Hrsg.), Denkmalpflege in Niederösterreich, Umbauten/Zubauten, 19, St. Pölten 1997, S. 5.



- Sponsoren (die aber meist nur bei prominenter Bausubstanz als Förderer einspringen)<sup>79</sup>

Für den zukünftigen Eigentümer können sich durch den Erwerb eines denkmalgeschützten Objektes weitere finanzielle Vorteile ergeben. Hat der Eigentümer für das Objekt nach dem 8. Mai 1945 „Eigenmittel aufgewendet“ ist dieser nicht an den üblichen Kategoriemietzins des Österreichischen Mietrechtsgesetzes gebunden. Ebenso können Herstellungsaufwand und Anschaffungskosten im Zuge des Einkommenssteuergesetzes von der Steuer abgeschrieben werden.<sup>80</sup>

### 5.2.1. Nutzungsverträglichkeit

Ein würdevoller Umgang mit dem umzunutzenden Baukörper wird sich signifikant auf das Ergebnis auswirken. Festzuhalten bleibt allerdings, dass jede Art der Umnutzung stets ein Kompromiss bleiben muss, denn das bauliche Gefüge wird verändert und entspricht daher nicht mehr seiner ursprünglichen Form und in den meisten Fällen auch nicht mehr seiner ehemaligen Funktion. Wenn eine Umwidmung in Betracht gezogen wird, sollte daher darauf geachtet werden, dass der Baubestand mit einer adäquaten Nutzung, seinem Gebrauchswert entsprechend, nachgenutzt wird.<sup>81</sup>

Je weiter sich die Nutzung von der ursprünglichen Funktion entfernt, desto mehr Umbauten werden erforderlich sein, um den vorhandenen Baubestand den neuen Erfordernissen anpassen zu können.<sup>82</sup>

In diesem Zusammenhang muss betont werden, dass Umnutzung nicht mit der klassischen Definition von Denkmalpflege gleichzusetzen ist. Die Interessen der Denkmalpfleger liegen hier vielmehr in der Erhaltung der denkmalwerten Substanz mit ihren charakteristischen Merkmalen und Ausprägungen, und in

---

<sup>79</sup> Quelle: Auskunft von Dipl. Ing. Dr. R. WITTASEK - DIECKMANN, Bundesdenkmalamt Wien, Abteilung Technische Denkmale. Gespräch geführt am 10. Juli 2007.

<sup>80</sup> ÖSTERREICHISCHES BUNDESDENKMALAMT (Hrsg.), Mein Haus - ein Denkmal? Informationsbroschüre des Bundesdenkmalamtes für Besitzer eines denkmalgeschützten Objekts.

<sup>81</sup> Eine der wichtigsten Voraussetzungen in der Umnutzung ist die Berücksichtigung der Gegebenheiten. Statik und Grundriss bilden die Grundlagen, P. MATZANETZ, Projekte mit Vorgeschichte, in: Die Presse, Immobilienbeilage, 22.04.2006, S. 1/10.

<sup>82</sup> M. HAHN, Historische Umnutzungen. Gebäude des öffentlichen Lebens im Wandel der Zeiten. Beispiele aus Bayern, Diss., Berlin 1999, S. 178.

der Aufgabe, diese nach Außen hin für die Bevölkerung erfahrbar zu machen. Die Tatsache, dass ein konservierungswürdiger Baukörper durch Umnutzung oder Adaptierung eine Überlebenschance erhält, welche durch Leerstand nicht gegeben ist, wird für die Denkmalpflege zum entscheidenden Faktor.

Oft genug ist der Denkmalschutz bei Umwidmungen mit schweren Entscheidungen bezüglich der Nutzungsverträglichkeit konfrontiert.

Wenn historische Bausubstanz durch Anpassungen an heutige bautechnische Standards vollständig entkernt wird und durch baubehördliche Auflagen eine grundlegende Veränderung erfährt kann dies mit ihrer Zerstörung gleichgesetzt werden, sie wird als reine Manipulationsmasse angesehen.<sup>83</sup> Der Verbleib der Fassade als letztes Zeugnis ist keine befriedigende Erhaltungsstrategie.

Leider kommt es immer wieder zu Negativ-Beispielen, da Auftraggeber in der Umnutzung denkmalpflegerische und konservatorische Grundsätze ignorieren.

Wurde oder wird im gegebenen Fall ein Verfahren zur Erhebung der Denkmaleigenschaft durch das Bundesdenkmalamt eingeleitet, trifft dieses im Weiteren bei einer angedachten Nutzung die notwendigen Entscheidungen für konservatorische Rahmenbedingungen.<sup>84</sup>

Neben der Erhaltung der einzelnen Denkmale muss die mindestens gleiche Gewichtung auf Instandhaltung der städtebaulichen Struktur liegen, die immerhin die Geschichte und deren charakteristische Entwicklung (auch die wirtschaftliche und soziale) der Gesellschaft widerspiegelt. Dies soll jedoch keinesfalls zur Folge haben, die Stadt oder das öffentliche Umfeld ausschließlich als museale Einrichtung wahrzunehmen, sondern sie stellt im Gegenteil eine klare Aufforderung dar, die Infrastruktur aktiv zu nutzen. Voraussetzung zur aktiven Nutzung bildet neben anderen Faktoren die Belebung historischer Bausubstanz.<sup>85</sup> Um Erhaltungsmaßnahmen erfolgreich werden zu lassen müssen die Bürger und Bewohner unbedingt miteinbezogen werden, immerhin sind sie Mitbenutzer der zu schaffenden oder vorhandenen Strukturen.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> W. G. RIZZI, Zur Nutzungsproblematik spezifisch städtischer Objekte, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, H 3-4, 46, 1992, S. 164.

<sup>84</sup> ÖSTERREICHISCHES BUNDESDENKMALAMT (Hrsg.), Mein Haus - ein Denkmal? (zit. Anm. 80).

<sup>85</sup> SCHWARZ/WEHDORN, 101 Restaurierungen in Wien (zit. Anm. 14), S.13.

<sup>86</sup> Strategiepunkte zur Erreichung der Ziele, in: Ebenda, S.16.

## VI.

### 6. Das technische Denkmal - Bausubstanz mit spezifischer Funktionsgebundenheit

Die „Kunst Halle Krems“, welche Teil der vorliegenden Arbeit ist, kann in seiner ursprünglichen Gebäudetypologie der Industriearchitektur, einem typischen Fabrikbau zugerechnet werden, daher soll in diesem Kapitel auf die Problematik der technischen Denkmale im Allgemeinen sowie im darauf folgenden Beispiel auf ein technisches Denkmal im Besonderen Bezug genommen werden, da sich Problemstellung, Inhalt und Aussage der einzelnen Objekte in den meisten Bereichen schwer auf andere Denkmalkategorien umlegen lassen.

Die Gebäudedetermination besonders bei Denkmalen der Industrie macht eine Nachnutzung oftmals schwieriger als bei den in der Gesellschaft bereits etablierten und akzeptierten Denkmalgruppen, wie etwa Sakral- oder Profanarchitektur, welche oft leichter wieder nutzbar gemacht werden können. Wie bereits erwähnt, wurden durch die rasche industrielle Entwicklung viele Betriebe oder Werkstätten, sofern sie nicht mehr adaptierbar waren, wegen wirtschaftlicher Unrentabilität bald als altmodisch und überholt stillgelegt, oftmals fehlte die Nachnutzungsmöglichkeit aufgrund der funktionalen Determiniertheit eines Baus.

Um dieser Schwierigkeit aus dem Weg gehen zu können, muss sich der Denkmalschutz der etwaigen Veränderungen in der Bausubstanz bewusst sein und diese in Kauf nehmen. Ein weniger geglücktes Beispiel einer Umwidmung soll im Anschluss die Problematik veranschaulichen.

#### 6.1. Definition

Das „technische Denkmal“ wird als „Zeuge des Industriezeitalters“<sup>87</sup> in der Denkmalpflege neben der Gruppe der „Kunstdenkmale“ als eigene Kategorie betrachtet und kann je nach Objekt in die Untergruppen von industriellen oder wirtschaftsgeschichtlichen Denkmalen gegliedert werden.

---

<sup>87</sup> KIERDORF/HASSLER, Denkmale des Industriezeitalters (zit. Anm. 12), S. 7.

Es ist durch das Adjektiv „technisch“ definiert als „...bewegliche[r] und unbewegliche[r] Gegenstand, der als charakteristisches Wahrzeichen seiner Epoche das Verständnis für einen Arbeitsvorgang in der ganzen Vielschichtigkeit der Industrie, des Handels, des Verkehrs, der Versorgung und anderer technisch beeinflusster Bereiche wachzuhalten in der Lage ist“.<sup>88</sup>

Die Definition bezieht sowohl Gebrauchsgegenstände wie Werkzeuge oder Maschinen mit ein als auch den Baukörper selbst.

Wie bei „gewöhnlichen“ Denkmalgruppen ist es auch bei Denkmälern der Technik- und Industriegeschichte notwendig, die „Grundaussage“<sup>89</sup> des Objektes zu erhalten, da dies die Voraussetzung der Unterschutzstellung darstellt.

#### 6.1.1. Funktionsgebundenheit

Meist liegen die zur Folgenutzung projektierten Objekte in gut erschlossener Lage, was auf die im Laufe der Zeit vorangeschrittene Stadtentwicklung und -ausdehnung zurückzuführen ist. Aus städtebaulicher Sicht lässt sich hier die Erhaltung und Nachnutzung leichter argumentieren als bei einem sich in der Peripherie befindenden, auffälligen aber denkmalgeschützten Gewerbeobjekt. Obwohl selbst dieser Standort für unterschiedlichste Projekte geeignet wäre, worauf hier jedoch nicht näher eingegangen werden soll.

Bausubstanz bzw. deren Determination verlangen bei „schwerer Vermittelbarkeit“ individuelle, auf das Objekt bezogene Behandlungsmethoden. Eine Variationsspanne zwischen „gesteuertem Verfall“<sup>90</sup> und „didaktischer Verwertung“<sup>91</sup> ist dabei möglich. Eine weitere Möglichkeit bietet sich in der Form eines begehbaren Fabrikgeländes, das den Besuchern als eine Art

---

<sup>88</sup> SLOTTA, Einführung in die Industriearchäologie (zit. Anm. 11), S. 174-175.

<sup>89</sup> P. SWITTALEK, Die Erhaltung technischer Denkmale. Probleme und Erfolge, in: AMT DER NÖ LANDESREGIERUNG (Hrsg.), Denkmalpflege in Niederösterreich, Industriedenkmäler, 4, St. Pölten 1988, S. 16.

<sup>90</sup> Das historische Baugefüge wird beim so genannten gesteuerten Verfall als Pendant oder Interpretation von archäologischen Ausgrabungen inszeniert. Die Bauteile werden zum Teil konserviert oder bewusst dem Verfall preisgegeben um eine wirtschafts- oder sozialromantische Bühne zu schaffen.

<sup>91</sup> Didaktisch im Sinne einer musealen Nutzung des Objekts auf Basis einer institutionalisierten Form des Museums mit der industriellen Geschichte des Hauses als Inhalt und entsprechenden Führungen, KIERDORF/HASSLER, Denkmale des Industriezeitalters (zit. Anm. 12), S. 221.

Freilichtmuseum in Form eines „kontrolliert - ruinös“ belassenen Zustandes seine Geschichte erzählt.<sup>92</sup>

Bei besonders zweckspezifischen Bauten wie Sternwarten, Stationshäusern von stillgelegten Bahnlinien<sup>93</sup> oder nicht mehr in Funktion stehenden Wassertürmen ist es schwer, den Gebäuden ohne entsprechende Nutzung eine finanzierbare Erhaltung zukommen zu lassen.

Hier werden die öffentliche Hand oder private Sponsoren die einzige Rettung vor dem endgültigen Verfall sein.

### 6.1.2. Beispiel Kuffner - Sternwarte

Die Kuffner - Sternwarte im 16. Wiener Gemeindebezirk demonstriert, dass auch für Problemkinder, wenn auch nach langen Durststrecken, befriedigende Lösungen gefunden werden können (Abb. 3).

Die älteste sich in Betrieb befindende Volkssternwarte Österreichs wurde im Auftrag von Moritz v. Kuffner zwischen 1884 und 1886 nach den Plänen von Franz v. Neumann errichtet. Der Auftraggeber erbte von seinem Vater, dem Gründer der Ottakringer Brauerei, ein großes Vermögen, welches ihm erlaubte, die Sternwarte für sein Privatstudium errichten zu lassen.<sup>94</sup>

Die in drei Bauphasen errichtete Anlage wurde in Materialbauweise, in diesem Fall mit Sichtziegelmauerwerk gestaltet, eine im letztem Drittel des 19. Jahrhunderts für Österreich charakteristische Gestaltungsweise bei Bauwerken mit gewerblicher oder wirtschaftlicher Funktion.<sup>95</sup>

Der älteste, zweigeschossige Baukörper auf T-förmigem Grundriss, dessen Zentrum die Kuppel des Observatoriums bildet, wurde 1884 errichtet. In zwei weiteren Bauphasen kam es zu einer Erweiterung des Observatoriums und der Hinzufügung von Wohntrakten, das definitive Bauende ist mit 1893

---

<sup>92</sup> Ebenda, S. 236-239.

<sup>93</sup> Zum Problem der Erhaltung stillgelegter Bahnlinien und seine dazu gehörigen Wirtschaftsgebäude siehe auch: B. GUGGENBERGER - HIRSCHMANN, Denkmalpflege der Österreichischen Bundesbahnen, in: AMT DER NÖ LANDESREGIERUNG (Hrsg.), Denkmalpflege in Niederösterreich, Industriedenkmäler, 4, St. Pölten 1988, S. 23-27.

<sup>94</sup> SCHWARZ/WEHDORN, 101 Restaurierungen in Wien (zit. Anm. 14), S. 214.

<sup>95</sup> Gerade in Wien sind noch zahlreiche Beispiele erhalten. Man denke beispielsweise an die Gasometer-Türme (errichtet zwischen 1896 und 1899) im 11. Wiener Gemeindebezirk oder etwa die ehem. Elektrische Zentralstation, heute Wiener Stadtwerke - Elektrizitätswerke (errichtet 1892) im 2. Wiener Gemeindebezirk. Weitere Beispiele finden sich in: WEHDORN/GEORGEACOPOL – WINISCHHOFER, Baudenkmäler der Technik und Industrie (zit. Anm. 13).

festzusetzen.<sup>96</sup> Einrichtung und astronomische Geräte stammen noch aus der Zeit der Sternwartenerrichtung.<sup>97</sup>

Bedeutung und Wert lassen sich am hohen wissenschaftlichen Interesse der Sternwarte messen: Durch die Zuteilung eines wissenschaftlichen Direktors erfuhr das Observatorium bereits seine primäre Gewichtung. Neben der regelmäßigen Nutzung zwischen 1928 und 1933 durch die Akademie der Wissenschaften gab es auch Überlegungen, die Universitätssternwarte hier her zu verlegen. Überdies ließen die Veröffentlichungen von wissenschaftlichen Arbeiten, finanziell unterstützt durch Moritz v. Kuffner, das Observatorium zu einer anerkannten astronomischen Institution werden.

Die Kuffner – Sternwarte bildet mit den noch hervorragend erhaltenen astronomischen Geräten, ihrer Einrichtung und vor Allem aufgrund der wissenschaftsgeschichtlichen Bedeutung und ihres in Europa einzigartigen Erhaltungszustandes ein würdiges Denkmal. 1977 wurde die Sternwarte daher unter Denkmalschutz gestellt, 1982 folgte die Unterschutzstellung der Möblierung und der technischen Geräte.<sup>98</sup>

Nach der vorübergehenden Betriebseinstellung der Sternwarte erwarb eine Wohnbaugesellschaft die Anlage, welche diese aber nicht nutzte, die Sternwarte drohte zu verfallen. In der Folge wurde sie von der Gesellschaft abgestoßen und gelangte in die Hand der Stadt Wien. Der Verband der Wiener Volksbildung bekundete sein Interesse für den Bau.<sup>99</sup> Da alle Geräte noch vorhanden waren, konnte die Sternwarte durch den Verein „Freunde der Kuffner - Sternwarte“ 1982 problemlos wieder in Betrieb genommen und nach einigen Besitzerwechseln ihrer ursprünglichen Nutzung zugeführt werden. Zwischen 1990 und 1994 wurde eine Generalinstandsetzung durchgeführt.<sup>100</sup> Das Observatorium befindet sich bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt in weitgehend unveränderter Form in Betrieb.

---

<sup>96</sup> Ebenda, S.78.

<sup>97</sup> Tag des Denkmals/ 2002/ Kuffner Sternwarte, Kuffner Sternwarte, 1160 Wien, Johann-Staud-Straße 8-10, in: Bundesdenkmalamt, (25.10.2007), URL: <http://bda.at/text/136/1322/7375>  
Die Beobachtungsinstrumente stammen von der renommierten Hamburger Firma Repsold, SCHWARZ/WEHDORN, 101 Restaurierungen in Wien (zit. Anm. 14), S. 214.

<sup>98</sup> SCHWARZ/WEHDORN, 101 Restaurierungen in Wien (zit. Anm. 14), S. 214.

<sup>99</sup> Quelle: Auskunft von Dipl. Ing. Dr. R. WITTASEK - DIECKMANN, Bundesdenkmalamt Wien, Abteilung Technische Denkmale. Gespräch geführt am 10. Juli 2007.

<sup>100</sup> SCHWARZ/WEHDORN, 101 Restaurierungen in Wien (zit. Anm. 14), S. 214 - 215.

## 6.2. Authentizität<sup>101</sup> gegen Kompromisslösung

Um eine denkmalgerechte Verwendung und damit auch die Erhaltung gewährleisten zu können, wird in der Wirtschaft die Möglichkeit und mittlerweile probate Methode der Einbeziehung von alter Bausubstanz bei Standorterweiterungen und Modernisierungsprojekten genutzt.<sup>102</sup> Für das Denkmal bietet sich einerseits eine Chance für Erhalt und Neunutzung, für den Investor andererseits eine Möglichkeit, mit einem repräsentativen und ungewöhnlichen Projekt auf sich aufmerksam machen zu können.

Sensibilität, der Anspruch auf Individualität, Nachhaltigkeit, Respekt vor der Geschichte des Gebäudes und ein Bewusstsein für Authentizität wären bei der Umsetzung von Umnutzungsprojekten wünschenswert. Gerade ein technisches Denkmal muss noch in der Lage sein, seine Geschichte erzählen zu können, es sollte auch nach dem erfolgten Umbau seine überlieferte Erscheinung erkennbar bleiben.

Nutzungskontinuität ist eine sinnvolle und damit eine der wichtigsten Voraussetzung zur Erhaltung eines Baudenkmals, dessen Umnutzung bedeutet aber aus der Sicht der Denkmalpfleger stets das Eingehen auf Kompromisse. Historisches Mauerwerk leidet bei jedem Eingriff unter dem Verlust von unwiederbringlicher Bausubstanz. Veränderungen sind zwar erlaubt, dennoch muss darauf geachtet werden, dass zwischen Eigentümer und Denkmalschutz ein Abkommen getroffen wird, das Objekt „...im konsensmäßigen Zustand zu erhalten“<sup>103</sup>.

---

<sup>101</sup> Der Begriff Authentizität wird in dem Artikel „Authentizität, was ist das?“ von Ernst Bacher kritisch beleuchtet. Die Facetten reichen von der Bewertung der Authentizität des Fresco bis zu Epochenauthentizität, die jeweils anderer Interpretationskriterien bedürfen. Ebenso können inszenierte Objekte im Betrachter ein Authentizitätsgefühl auslösen. Entscheidend ist dabei neben dem faktischen auch der emotionelle Wert, der über keine wissenschaftliche Basis verfügt, BACHER, Authentizität, was ist das? (zit. Anm. 27), S.79-81. Siehe dazu auch: „The Nara Document on Authenticity 1994“, das während der Konferenz in Nara, Japan, in Kooperation mit UNESCO, ICCROM und ICOMOS organisiert, konstituiert wurde. Ausgehend von der „Charta von Venedig 1964“ lag der Hauptaspekt der Konferenz in der Festschreibung von Authentizität im Zusammenhang mit Denkmälern und der Akzeptanz der überlieferten Erscheinung unter Berücksichtigung der jeweils nationalen oder regionalen Unterschiede, in: THE NARA DOCUMENT OF AUTHENTICITY 1994, Nara, Japan.

<sup>102</sup> P. SWITTALEK, Die Erhaltung technischer Denkmale. Probleme und Erfolge, in: AMT DER NÖ LANDESREGIERUNG (Hrsg.), Industriedenkmäler, 4, St. Pölten 1988, S. 16.

<sup>103</sup> ÖSTERREICHISCHES BUNDESDENKMALAMT (Hrsg.), Mein Haus - ein Denkmal? (zit. Anm. 80).

### 6.3. Hotel Scandic Crown - ehem. Getreidespeicher am Wiener Handelskai

Die Nutzungsverträglichkeit des ehemaligen Getreidespeichers soll anhand dieses Beispiels in Frage gestellt werden, Geschichte und ehemalige Funktion sind an diesem historischen Bau nicht mehr eindeutig ablesbar, eine Kompromisslösung wurde erreicht.

#### 6.3.1. Die Errichtung des Getreidespeichers

Zur Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert erlebte Wien durch den wirtschaftlichen Aufschwung eine rasche Entwicklung in der Errichtung von Lagerhäusern jeden Bedarfs. Besonders entlang der Donau erwies sich die Notwendigkeit von Lagerhallen, da sich hier nach der 1869 reichsgesetzlich verordneten Donauregulierung<sup>104</sup> bald die optimalen Voraussetzungen für Anlegeplätze von Handelsschiffen befanden. Außerhalb der dicht besiedelten Stadt konnten die großen Warenmengen hier in ausreichend großen Magazinen Platz finden.

Das „Lagerhaus der Stadt Wien“ hatte zu Beginn, im Jahre 1873, zahlreiche kleine Magazine, verteilt im Gebiet des Praters oder am Donaukai.<sup>105</sup> Im Zuge der Notwendigkeit von Neubauten und Erweiterungen wurde von den Unternehmern W. & S. Hoffmann der Auftrag zur Errichtung eines Getreidespeichers am Handelskai ausgeschrieben.

Nach einem Wettbewerb, der von den Architekten Karl Krepp, Fritz Mahler und Albrecht Michler gewonnen wurde und welche im Weiteren auch Subunternehmer von W. & S. Hoffmann wurden, begann man 1912 mit dem Bau des Getreidespeichers, 1913 war er bereits fertig gestellt. Sein Fassungsvermögen betrug 15.000 Tonnen.

Der Speicher verfügte über eine Schiffsausladevorrichtung, den so genannten Schiffselevator, ein System, welches aus der Entwicklung der Firma N. Heid aus Stockerau stammte, die bereits Erfahrung auf dem Gebiet der Lagerhaustechnik vorweisen konnte.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> P. KORTZ, Wien am Anfang des 20. Jahrhunderts, 1, Wien 1905, S. 311.

<sup>105</sup> Zwischenzeitlich wurde sogar aufgrund von Platzmangel in der Praterrotunde des Weltausstellungspavillons ein Lager eingerichtet, Ebenda, S. 377.

<sup>106</sup> Ebenda, S. 376-378.



### 6.3.2. Architektonische Gestaltung

Die Schauseite des massiven, 140m langen Baus besteht aus einem dominanten Mittelbau der von einem Pyramidendach abgeschlossen und je zwei einachsigen Baukörpern flankiert wird. Daran angeschlossen wurden 2 lang gestreckte Seitentrakte, die Schmalseiten wiesen offene Stiegenanlagen auf.

Die sechs Geschoße der Seitentrakte schlossen mit einem zweigeschossigen Mansarddach ab. Eine rasterförmige Gliederung durch Lisenen und Gesimse dominierte die Fassade. Während im Mittelbau Maschinen, Aufzüge und Putzerei untergebracht waren, befanden sich in den Seitentrakten die Silozellen (Abb. 4).

### 6.3.3. Fremdnutzung Hotel

Bis 1982 stand der gut erhaltene Bau in Betrieb.<sup>107</sup> Um Abbruchkosten in der Höhe von bis zu 80 Millionen Schilling zu vermeiden, stellte sich nach der Betriebsauflösung die Frage der Nachnutzung. Als Lösung bot sich neben dem Projekt für ein Studentenheim die Umgestaltung in ein Hotel an.<sup>108</sup>

1985 fiel die Entscheidung für den Umbau in ein Luxushotel. Eine schwedische Hotelkette zahlte der Stadt Wien 52 Millionen Schilling als Baurechtzins, die Gesamtinvestitionen beliefen sich vorerst auf 480 Millionen Schilling.<sup>109</sup>

Im Frühjahr 1988 sollte die Eröffnung stattfinden, diese verschob sich aber aufgrund einer Hochwasserdichte-Prüfung der städtischen Wasserbauabteilung.<sup>110</sup>

In den Medien wurde überraschenderweise erwähnt, dass der Umbau unter Aufsicht des Denkmalschutzes erfolgte<sup>111</sup>, aufgrund des unter Punkt 6.3.5. genannten Beschlusses ist dies jedoch auszuschließen.

---

<sup>107</sup> WEHDORN/GEORGEACOPOL – WINISCHHOFER, Baudenkmäler der Technik und Industrie (zit. Anm. 13), S. 18 – 19.

<sup>108</sup> H. LONGIN, „Veranstaltungszentrum oder Hotel im alten Speicher am Handelskai?“ in: Kronen Zeitung, 14.11.1983.

<sup>109</sup> Eigenbericht der Tageszeitung „Die Presse“ („kuc“), Getreidespeicher wird Hotel, in: Die Presse, 27. 09.1985.

<sup>110</sup> E. GOGALA, „Hotel im Getreidespeicher: Wer zahlt die Millionen?“ in: AZ Tagblatt, 18.02.1988.

<sup>111</sup> „Strandhotel an der Donau“, in: Die Presse/Magazin/Baureport, 09.06.1988.

Die Entscheidung zum Hotelausbau und dessen Ausführung war mit dem Verlust des charakteristischen Erscheinungsbildes verbunden, besonders was die Gestaltung und Bearbeitung von Details betraf, sie sollen im Folgenden kurz Erwähnung finden.

#### 6.3.4. Maßgebliche Abweichungen

Durch sein Volumen bot der Getreidespeicher dem künftigen Hotelbesitzer ein enormes Platzkontingent, die Benützung als Kongresshotel lag hier folglich nahe. Das nüchterne Erscheinungsbild erlaubte den ausführenden Architekten die Freiheit, die Fassadengestaltung des Speichers zu modernisieren, ihm seine rudimentären Grundzüge jedoch zu lassen.

Der Standort direkt am Handelskai war eines der bedeutendsten Argumente zur Wahl dieses Objektes zum Hotelumbau. Dieser Umstand sollte den Hotelgästen, die Zielgruppe sind Tagungsgäste, welche direkt vom Flughafen oder der Autobahn eintreffen, die Annehmlichkeit einer kurzen Anfahrtszeit bieten.<sup>112</sup>

Während der Mittelteil weitgehend unverändert blieb, wurden die Fenster der Längsachsen einer weitgehenden Veränderung unterzogen. Die kleinen, für den Bautyp Speicher spezifischen Fensteröffnungen<sup>113</sup> wurden durch dreiteilige Fensterbänder in längsrechteckiger Form ersetzt. Bedauerlicherweise ging dadurch das charakteristische Konstruktionssystem, welches ursprünglich an der Fassade durch die Verwendung von Lisenen und Gesimsen ablesbar war<sup>114</sup> verloren. Wo früher ein Mansarddach die Seitentrakte abdeckte, reihen sich heute nach dem fünften Geschoß zwei Walmdachähnliche Stockwerkaufbauten mit eingesetzten Dachhäuschen. Den Abschluss dieser pyramidalen

---

<sup>112</sup> „Scandic Crown Hotel. Wiens einziges Tagungshotel an der Donau“, in: Salzburger Nachrichten, 11.11.1988.

<sup>113</sup> Die Konstruktion eines typischen Speichers wies seit dem 16. Jahrhundert meist folgende charakteristische Fensteröffnungen auf: Kleine, eher breite als hohe Fenster lagen sich gegenüber, um eine ausreichende Durchlüftung sowie genügend Sonnenlicht zu gewährleisten. Überdies sollten damit auch unliebsame Gäste wie Mäuse oder Vögel abgehalten werden. Überdies errichtete man Speicher mit einem manchmal wehrhaften Äußeren, jedoch meist mit horizontaler Betonung, also mehrgeschossig, H. KNITTLER: „...dass alles zur rechten Zeit versilbert werde“. Getreidespeicher in der frühen Neuzeit, in: AMT DER NÖ LANDESREGIERUNG (Hrsg.), Speicher, Schüttkästen, 21, St. Pölten 1999, S. 10 – 12.

<sup>114</sup> Das Konstruktionssystem bestand aus waagrechten Deckenbalken und senkrechten Stützen, WEHDORN/GEORGEACOPOL – WINISCHHOFER, Baudenkmäler der Technik und Industrie (zit. Anm. 13), S.18.

Dachakzentuierung bildet ein Aufbau, der möglicherweise wieder an den ehemals zweigeschossigen Laternenaufbau des Speichers erinnern soll. Die für den Speicher charakteristischen Stiegenanlagen wurden entfernt, das damit zu erreichende, oberste Geschoß als weiterer Akzent neben dem herausragenden Mittelrisalit belassen (Abb. 5).

Nachvollziehbare Kritik wird an der massiven Veränderung der Gesamterscheinung geübt: Spezifische Merkmale des Getreidespeichers als ein historischer Zeuge der Industrie gingen durch diese Umänderungen verloren.<sup>115</sup>

#### 6.3.5. Denkmalwert

Der Getreidespeicher stand mit seinen gigantischen Ausmaßen und in der Gestaltung der charakteristischen kleinen Fensteröffnungen in der Tradition der historischen Schüttkästen, wie man sie etwa in Niederösterreich in den unterschiedlichsten Ausführungen noch antrifft.<sup>116</sup>

Der Bau galt mit seiner frühen Anwendung der bis in die heutige Zeit praktizierten Stahlbetonskelettbauweise und der damals optimal an die funktionalen Bedürfnisse ausgerichteten Raumaufteilung, ausgestattet mit sieben Innenaufzügen, Putzereien und Entstaubungsanlagen als „...zu seiner Zeit modernster Getreidespeicher Europas...“<sup>117</sup>. Das funktionsbedingte Erscheinungsbild konnte als ortsbildprägend, auch im Bezug auf die Handelsgeschichte entlang der Donau gelten. Überdies war an diesem Getreidespeicher ein Segment der Wiener Handelsgeschichte zur Zeit der Monarchie in Zusammenhang mit den ersten Donauregulierungen abzulesen. Ein örtlicher Bezug mit wirtschaftsgeschichtlichem Hintergrund war somit eindeutig festzustellen und gegeben.

Aufgrund dieser Umstände hätten dem Speicher Denkmaleigenschaften zugesprochen werden können.

---

<sup>115</sup> AMT DER NÖ LANDESREGIERUNG (Hrsg.), Denkmalpflege in Niederösterreich, Industriedenkmäler, 4, St. Pölten 1988, S. 37.

<sup>116</sup> Siehe: AMT DER NÖ LANDESREGIERUNG (Hrsg.), Speicher, Schüttkästen (zit. Anm. 113).

<sup>117</sup> WEHDORN/GEORGEACOPOL – WINISCHHOFER, Baudenkmäler der Technik und Industrie (zit. Anm. 13), S.18.

Die Magistratsabteilung für Grundstücksangelegenheiten ließ im Jahr 1980 aufgrund ihres Anliegens zur Verbesserung des Donau-Hochwasserschutzes vom Bundesdenkmalamt prüfen, ob der Getreidespeicher mit seinen umliegenden Objekten Denkmaleigenschaften besitzt. Das Bundesdenkmalamt stellte in einem darauf folgenden Beschluss fest, dass der Speicher zwar schutzwürdig im Sinne des Denkmalschutzes ist, aufgrund seiner spezifischen Funktion und der daraus resultierenden Eingeschränktheit in seiner Nutzung jedoch kein öffentliches Interesse mehr an der Erhaltung gegeben wäre, würde der Speicher einmal seiner ursprünglichen Funktion beraubt werden. Dieser Beschluss hatte zur Folge, dass der Getreidespeicher keine Unterschutzstellung erfuhr.<sup>118</sup>

Die ursprüngliche Nutzung scheint nach dem Umbau nicht mehr eindeutig nachvollziehbar. Von Bedeutung und für die Erhaltung entscheidend ist der Kontext, der erst durch die Kombination von Form und Inhalt entsteht sowie die dadurch erzählbare Geschichte des Hauses.

Hier wird das Dilemma des Kompromisses in der Denkmalpflege offensichtlich: Ein verwaistes Haus ohne spezifischen Nutzen ist vom denkmalpflegerischen Standpunkt aus keine wünschenswerte Lösung. Die alleinige Erhaltung wäre jedoch zu kostspielig, der Baugrund als Ressource zu kostbar, um den Baukörper lediglich seinem Verfall zu überlassen. Umnutzung stellt daher, wie dieses Beispiel zeigt, oftmals nur scheinbar die beste Lösung zur Bestandsicherung dar. Dennoch muss dem Umbauprojekt zu Gute gehalten werden, dass die Erinnerung an einen bedeutenden Teil der Wirtschaftsgeschichte Wiens zumindest durch die Erhaltung des Baus aufrecht erhalten bleibt.

#### 6.4. Aufgabe Bewusstseinsbildung

Die Erhaltung technischer Denkmale ist eng mit dem Hintergrund regionaler Wirtschafts- und Sozialgeschichte verbunden. Das zu schützende Denkmal wird als Zeitzeuge einer bestimmten Epoche gesehen, es prägt das Stadtbild und stellt für die dort wohnhafte Gesellschaft in vielerlei Hinsicht einen bedeutenden

---

<sup>118</sup> Quelle: Auskunft von Dipl. Ing. Dr. R. WITTASEK - DIECKMANN, Bundesdenkmalamt Wien, Abteilung Technische Denkmale. Gespräch geführt am 10. Juli 2007.

Identifikationsfaktor dar. Industrieanlagen trugen seinerzeit zur technisch-kulturgeschichtlichen Entwicklung und zum Wohlstand einer Region bei.

Die Objekte sind somit „regionale Zeugnisse der geschichtlichen Entwicklung“<sup>119</sup> und haben in der Gesellschaft den Wert der „integrierten Geschichtskultur“<sup>120</sup>.

Die Aufgabe, das gesellschaftliche Bewusstsein für die Erhaltung von Industriearchitektur weiter auszubauen muss notwendiges Ziel und Herausforderung der Denkmalpflege sein.

Bedeutende Argumente für Bewusstseinsförderung ist die Erhaltung von regionaler Kulturgeschichte durch die Wissensvermittlung von Wirtschafts- und Sozialhistorie und die daraus resultierenden gesellschaftlichen Verhältnisse. Nur über diese Kenntnisse können die Bewohner einer bestimmten Region Bezüge zwischen sich und den jeweiligen historischen Objekten herstellen.

Industriearchitektur leidet noch immer unter einer schwachen Akzeptanz als Denkmal in der Gesellschaft.<sup>121</sup> Sie wird oftmals als reiner Zweckbau wahrgenommen, deren Bestimmung allein in der Erfüllung ihrer Funktion liegt. Dem widersprechend gibt es viele Beispiele, die aufgrund ihres unkomplizierten Grundrisses oder eines bestimmten Stimmungswerts<sup>122</sup> wiederum ein Spektrum an Einsatzmöglichkeiten bieten, wie etwa alte Gewerbeobjekte, die mit großen Maschinen- oder Lagerhallen ausgestattet waren.

Leider erschließt sich für die Mehrheit der Gesellschaft die Argumentation der Erhaltung noch nicht ausreichend. Obschon sich in der Bevölkerung bereits ein langsames Umdenken und der Trend zur Erhaltung dieser speziellen Denkmalkategorie abzeichnet.

Man besinnt sich allmählich des kulturellen Erbes, auch der alten, noch vorhandenen Gewerbeobjekte, erkennt die Bausubstanz als historisch wertvoll an und schätzt ihre gelegentlich ungewöhnlichen Raumaufteilungen und typischen Erscheinungsformen.

---

<sup>119</sup> R. BÜLTE/J. RODEMERS, Umnutzung von Baudenkmalern. Eine Planungshilfe für die Praxis, Institut für Landes- und Stadtentwicklungsforschung des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.), Dortmund 1997, S. 10.

<sup>120</sup> KIERDORF/HASSLER, Denkmale des Industriezeitalters (zit. Anm. 12), S.162.

<sup>121</sup> Stadler bedauert, dass Industriearchitektur von Eigentümern und Planern oft als „Wegwerf-Architektur“ betrachtet wird, STADLER, Das industrielle Erbe Niederösterreichs (zit. Anm. 16) S. 50-51.

<sup>122</sup> Laut Frodl ist der Stimmungswert eine Untergruppe des historischen (dokumentarischen) Werts und hat seinen Ursprung im emotionalen Wert des Denkmals, FRODL, Denkmalbegriffe und Denkmalwerte (zit. Anm. 6), S. 5.

Was die Arbeit des Denkmalschutzes betrifft, herrscht in der Bevölkerung jedoch nach wie vor ein Informationsdefizit. Es wäre wohl zu kurz gegriffen, die Medien dafür verantwortlich zu machen, welche sich aufgrund des generell mangelnden kulturpolitischen Interesses von denkmalpflegerischen Tätigkeiten keine Schlagzeilen erwarten.<sup>123</sup> Selbstverständlich ist die Denkmalschutzbehörde selbst aufgerufen, mehr Öffentlichkeitspräsenz und den Willen zu zeigen, sich von einem verstaubten Image zu lösen.

## **VII.**

### 7. Von der Tabakfabrik Krems-Stein zur „Kunst Halle Krems“

Die ehemalige Tabakfabrik in Krems stellt ein weiteres Beispiel für den Umgang mit Umwidmung historischer Bausubstanz vor. Der Baukörper ist technisches Denkmal „ex lege“, dies bedeutet, dass das Land Niederösterreich als Besitzerin der Fabrik diese als staatliches Eigentum betrachtet. Dieser Status verleiht einem Objekt daher automatisch Denkmalschutzcharakter. Die Adaptierung des Baus erfolgte mit der Prämisse, die ursprüngliche Bausubstanz des Industriedenkmals weitestgehend zu respektieren, ein bewusster Dialog zwischen historischer und moderner Architektur war das Ziel.

#### 7.1. Baugeschichte

Die ehemalige Tabakfabrik liegt in Niederösterreich an der Stadtgrenze von Krems und Stein am Franz-Zeller-Platz 3, Ecke Dr.-Dorrek-Straße und Steiner Landstraße (Abb. 6).

Im Jahr 1850 wurde per Dekret des Finanzministeriums in Stein an der Donau zum Zweck der Verarbeitung von Tabak zu Zigarren der Gasthof „Zum goldenen Strauß“ erworben. Noch im gleichen Jahr begann nach der nötigen Adaptierung die provisorische Tabakverarbeitung. Zwei Jahre später, 1852, erfolgte eine Erweiterung des Gebäudes durch den Baumeister Adalbert Wohlschläger. Grundstücke vom Kremser Bürgerspital und der Pfarre Krems wurden in den Folgejahren zugekauft mit dem Plan, die Fabrik 1857 durch ein

---

<sup>123</sup> E. BACHER, 150 Jahre staatliche Denkmalpflege in Österreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 4, 54, 2000, S. 464.

Tabakmagazin und 1884 durch ein Administrationsgebäude zu vergrößern.<sup>124</sup> Mit der Vergrößerung des Betriebs in den Jahren 1888 bis 1892 nach den Plänen vom Wiener Baumeister J. Meduna erschöpfte sich die Platzkapazität der Tabakfabrik endgültig.<sup>125</sup>

1922 wurde die Produktion in die neue, im gleichen Jahr fertig gestellte, sich ebenfalls in Krems-Stein befindende Tabakfabrik in der Dr.-Karl-Dorrek-Straße verlegt, während die alte Fabrik ab 1930 als Magazin diente.

1938 annektierten die Nationalsozialisten die alte Tabakfabrik, nach dem Krieg, ab 1948 wurde sie wieder wie bereits vor dem Zweiten Weltkrieg als Magazin genutzt.<sup>126</sup> 1958 ging die Fabrikationsstätte in den Besitz der Firma „Eybl Textilwerke AG“ über, welche die Räumlichkeiten bis in die späten 80er Jahre des 20. Jahrhunderts nutzte.<sup>127</sup> Nach der Übersiedlung der Firma Eybl in das Kremser Industriegebiet fiel das Objekt in den Besitz der Stadtgemeinde Krems.<sup>128</sup>

Nach mehrjährigem Leerstand sollte das Industriedenkmal abgetragen werden, das Niederösterreichische Landeskonservatorat konnte einen Abbruch jedoch verhindern. 1990 gelang durch eine Initiative und der darauf folgenden Zusammenarbeit mit dem Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, dem Bundesdenkmalamt und dem Magistrat der Stadt Krems die Umsetzung des Konzepts, die Räumlichkeiten für Ausstellungszwecke zu nutzen.<sup>129</sup>

Zunächst fungierte die ehemalige Tabakfabrik als Ausstellungs-Dependance des säkularisierten, heute als Kulturzentrum genutzten Minoritenklosters in Krems.

In einer nächsten Phase sollte die ehemalige Tabakfabrik in ein autonomes Ausstellungsobjekt umgewandelt werden. Im Zuge eines von der Stadt Krems als Bauherr ausgerufenen internationalen Wettbewerbs sollte das ideale Umgestaltungs- und Adaptierungsprojekt, welches die Substanzerhaltung

---

<sup>124</sup> PLÖCKINGER, Eine der schönsten und besteingerichteten Tabakfabriken auf dem Kontinent (zit. Anm. 15), S. 20-21.

Siehe auch: STADLER, Das industrielle Erbe Niederösterreichs (zit. Anm. 16), S. 422-423.

<sup>125</sup> Beicht Franz, Niederösterreich, Krems an der Donau, Kunsthalle, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 49, H 4, 1995, S. 297.

<sup>126</sup> PLÖCKINGER, Eine der schönsten und besteingerichteten Tabakfabriken auf dem Kontinent (zit. Anm. 15), S.38-39.

<sup>127</sup> Ebenda, S. 112.

<sup>128</sup> STADLER, Das industrielle Erbe Niederösterreichs (zit. Anm. 16), S. 423.

<sup>129</sup> Ebenda, S. 40.

berücksichtigen sollte, gekürt werden. Architekt Dipl. Ing. Adolf Krischanitz gewann den Wettbewerb mit einer Lösung, die mit einer Kombination aus Altbestanderhaltung und Neuadaption überzeugte.<sup>130</sup>

Mit der Ausstellung „Wasser und Wein – zwei Dinge des Lebens“ wurde die „Kunst Halle Krems“ im Mai 1995 eröffnet. Das Ausstellungskonzept der Kunsthalle basiert auf der Synthese zwischen historischer und zeitgenössischer Kunst. Die Adaptierung der Tabakfabrik steht damit bewusst parallel zu diesem Entwurf: Ein mehrschichtiger Kontext wird durch den Dialog zwischen Alt und Neu hergestellt.<sup>131</sup>

#### 7.1.1. Tabakfabrik Krems – historische Bausubstanz

Der schlichte zweigeschossige Bau mit L-förmigem Grundriss hat eine süd-östlich ausgerichtete Schauseite, dessen Eingang sich an der Steiner Landstraße befindet. Der Hofbereich der Anlage schließt heute an die hohen Umfassungsmauern der Steiner Justizanstalt an, sodass sich ein beinahe quadratischer Innenhof bildet (Abb. 7, 8).

Die zwei in unterschiedlichen Bauphasen errichteten Baukörper sind außen an der Naht von Dachebene und Mauerfuge klar zu erkennen (Abb. 9), in der Fassadengestaltung unterscheiden sie sich jedoch nicht voneinander, lediglich die Gliederung mit ungerader Fensterachsenzahl ist auffällig.

Der Bau ruht auf einem Sockel aus Felssteinmauerwerk, geputzte Eckquader bilden die Seitenabschlüsse der Tabakfabrik. Hochrechteckige Holzsprossenfenster prägen das Außenbild, sie sind der Arbeit im Innern, welche viel Licht erfordert, angepasst.

Dekorative, schlicht gehaltene Fensterbekrönungen erinnern entfernt an Schlossarchitektur<sup>132</sup>, im Wesentlichen soll der Bau jedoch seinen Zweck nach außen hin sichtbar machen.

---

<sup>130</sup> F. BEICHT, Niederösterreich, Krems an der Donau, Kunsthalle, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, H 4, 49, 1995, S. 297-298.

<sup>131</sup> W. WOLFGANG, Vorwort, in: W. HOFMANN (Hrsg.) „Wasser und Wein. Zwei Dinge des Lebens“ (Ausstellungskatalog Kunst Halle Krems), Wien/Köln/Weimar 1995, S. 5.

<sup>132</sup> Nicht selten bekamen Fabrikbauten im 19. Jahrhundert eine dem Schloss nicht unähnliche Verkleidung verpasst. Den Grund glaubt Sterk in der noch fehlenden Tradition des Typus Fabrikbau zu finden, H. STERK, Industriekultur in Österreich. 1750-1873, Wien/München 1984, S. 85-90.



Drei Eingänge sind an der Schauf front zu erkennen. Die ursprüngliche Gliederung des Altbaus sah vermutlich nach je drei Achsen ein Portal vor.

Neben dem durchlaufenden Fensterband bildet das mittige Hauptportal mit vierstufigem Treppenaufgang, hervorgehoben durch einen gesprengten Giebel, den einzigen Fassadenakzent.

Das Nebenportal ist weniger prominent gestaltet, es befindet sich auf dem Höhenniveau des Haupteingangs und ist noch heute als Eingang durch seinen Treppenaufgang erkennbar. Ein weiterer Eingang befindet sich in der letzten Achse rechts.

Die Geschosse werden durch Kordon- und Fenstergesimse gegliedert, dazwischen eingebettet liegt der gesprengte Giebel. Flache Walmdächer bilden den Abschluss, die gelbe Außenfärbelung sowie das Braun der Fenster geben Auskunft über die Tabakproduktion im Inneren.

Das Innere des älteren Baus gliedert sich im Erdgeschoß durch eine doppelreihige, gedrungene Pfeilerhalle mit massivem Gewölbe (Abb. 10), im Obergeschoß wiederholt sich der Grundriss des Erdgeschoßes, hier tragen Holzstützen eine Holzdecke (Abb. 11).<sup>133</sup> Im Anbau setzt sich diese Form der Gliederung fort, die filigran wirkenden Stützen sind hier in beiden Geschossen aus Stahl, auf ihnen ruht ebenfalls eine Holzdecke.<sup>134</sup>

Der Baubestand aus dem Jahr 1852 beherbergte die ursprüngliche Produktionsstätte der Fabrik. Der winkelförmige Grundriss mit fünf Fensterachsen entstand durch die Adaptierung aus den Bauphasen zwischen 1857 und 1892. Im Erdgeschoß des Anbaus waren die Administrationsräumlichkeiten und Magazine untergebracht, während im straßenseitigen Obergeschoß die Produktionsstätte erweitert wurde.

---

Stadler bemerkt dazu, dass die aufsteigenden Unternehmer aus Repräsentationsgründen imperiale Architekturzitate für ihre Fabrikbauten benutzten, STADLER, Das industrielle Erbe Niederösterreichs (zit. Anm. 16), S. 34.

Nach Matis etablierten sich Fabriken oder Manufakturen häufig in bestehenden Gebäuden, der Stil war in diesem Fall nebenrangig. Falls Neubauten errichtet wurden, herrschte im 18. Jahrhundert der Stil des Barock oder Klassizismus vor, MATIS, Die Manufaktur und frühe Fabrik (zit. Anm. 60), S. 224-225.

<sup>133</sup> Vgl. auch Tabakfabrik Wien, Rennweg, 1850 errichtet (**Abb. 11a**). Auch hier finden sich Holzstützen und Holztramdecken. Ebenso ähnelt die Raumgliederung durch Doppelreihige Stützen derjenigen in Krems, WEHDORN/GEORGEACOPOL – WINISCHHOFFER, Baudenkmäler der Technik und Industrie (zit. Anm. 13), S. 26-27.

<sup>134</sup> Aus der Verhandlungsschrift zur baubehördlichen Genehmigung für den Um- und Zubau der ehemaligen Tabakfabrik Krems-Stein aus dem Archiv des Bundesdenkmalamtes. Veröffentlicht mit der Genehmigung von Dipl.Ing.Dr. Richard Wittasek-Dieckmann.

Die Zweckorientiertheit des Industriezeitalters im 19. Jahrhundert lässt sich an der charakteristisch schlichten Fassade ablesen. Tabakfabriken, die im gleichen Zeitraum errichtet wurden, zeigen ein ähnliches Erscheinungsbild (Abb. 12).

### 7.1.2. Stahlstützen in der Tabakfabrik

Dass die Wahl auf schlanke Stahlstützen fiel, ist möglicherweise auf die zur Wende des 20. Jahrhundert bereits weit verbreitete Begeisterung für Ingenieursbaukunst zurückzuführen.<sup>135</sup> Mit der Errichtung des Eisenskelettbaus „Crystal Palace“ von Joseph Paxton zur Weltausstellung in London 1851 gelangte die Eisenkonstruktionstechnik zu großer Bekanntheit.

Mitte des 19. Jahrhunderts wurde, bedingt durch den industriellen Fortschritt in der Massenproduktion neben Gusseisen Stahl das bevorzugte Material für Tragekonstruktionen. Stahl setzte sich bei der Konstruktion von Bahnhöfen, Markthallen oder Fabrikbauten, die schwere Maschinenlasten zu tragen hatten, gegenüber den herkömmlichen Holzstützen durch. Stahl- und Eisenstützen wurden in unterschiedlichsten Profilstärken hergestellt.<sup>136</sup> Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Sichtbarmachung der Konstruktion zum künstlerischen Moment erhoben.<sup>137</sup>

Bei den in unserer Tabakfabrik verwendeten Stahlstützen kann also davon ausgegangen werden, dass es sich dabei um einen zu dieser Zeit in der Industriebranche gängigen Stützformen-Gebrauch handelt.<sup>138</sup>

---

<sup>135</sup> Bereits um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert fanden sich in England die ersten Beispiele für die Anfänge des modernen Skelettbaus. Sie gründeten sich aus der Notwendigkeit für feuerfeste Materialien zur Verhinderung der Brandausbreitung in der Textilproduktion, G. HARTUNG, Eisenkonstruktionen des 19. Jahrhunderts, Darmstadt 1983, S. 187.

<sup>136</sup> W. MÜLLER/G. VOGEL (Hrsg.), dtv-Atlas zur Baukunst, 2, München 1981, S. 513-515.

<sup>137</sup> N. PEVSNER, Lexikon der Weltarchitektur, München 1992, S. 733.

<sup>138</sup> Die Beliebtheit des Materials war ausgehend von England in ganz Europa verbreitet und hielt bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts an. Seine Feuerbeständigkeit, die kostengünstige und einfache Herstellung waren überzeugend, S. GIEDION, Raum-Zeit-Architektur (zit. Anm. 57), S. 140-141.

Diese Meinung wird auch von Walter Zschokke in seinem Beitrag zur Kunsthalle Krems vertreten. Zwischen den Stützen herrscht eine gewisse räumliche Enge, eine Raumsituation, wie sie in europäischen Fabriken dieser Zeit üblich war, W. ZSCHOKKE, The new Kunsthalle in Krems, Austria, in: Domus, Nr. 776, 11/1995, S. 33.

## 7.2. Denkmalkategorie und Denkmalwert

Die Tabakfabrik Krems-Stein ist in ihrer Denkmalkategorie dem technischen Denkmal zuzuordnen. Die Geschichte des Gebäudes ist eng mit der Epoche der rasch voranschreitenden industriellen Entwicklung verbunden. 1784 wurden die ersten Tabakfabriken in Österreich errichtet und bis zum Ersten Weltkrieg kontinuierlich neue Tabakfabriken gebaut.<sup>139</sup> Das Tabakwerk Krems-Stein stand mit seiner Errichtung 1850 inmitten einer erfolgreichen Phase der Österreichischen Tabakfabrikation.

Der Standort ermöglichte vielen ArbeiterInnen aus der Region über 100 Jahre hinweg einen sicheren Arbeitsplatz, ihnen stand auch ein Angebot aus diversen sozialen Einrichtungen zur Verfügung. Die Tabakfabriken in Krems-Stein stellten einen der größten und wichtigsten Arbeitsplätze jener Zeit in der Kremser Region dar.<sup>140</sup>

Das Tabakwerk besaß folglich eine regionale Bedeutung, es kann ihm daher vom sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Standpunkt eine Identitätsstiftende Rolle zugesprochen werden.

Der zeitweilige Leerstand des Hauses war dem baulichen Zustand nicht gerade zuträglich, die architektonischen Qualitäten erfuhren durch diesen Umstand jedoch keine Beeinträchtigung. Holzsprossenfenster, deren Farbgebung, geböschte Pfeiler im Erdgeschoß, und besonders Holz- und Stahlsteher gehören zur charakteristischen, frühindustriellen Ausstattung und bestimmen die historische Erscheinung des Gebäudes.

Die doppelreihige Stützengliederung des Obergeschoßes ist ein typisches Merkmal von Industriebauten des 19. Jahrhunderts.<sup>141</sup> Daher war dem Denkmalschutz die Erhaltung dieser tragenden Elemente ein besonderes Anliegen.<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> F. BENESCH, 150 Jahre österreichische Tabakregie. 1784-1934, Wien 1934, S. 25-26.

<sup>140</sup> PLÖCKINGER, Eine der schönsten und besteingerichteten Tabakfabriken auf dem Kontinent (zit. Anm. 15), Einleitung, Seite V.

Da die alte Tabakfabrik mit einem neuen Bau in Krems erweitert wurde, muss man von zwei Tabakfabriken sprechen. Der zweite, von Paul Hoppe errichtete Bau wird seit 1996 als wissenschaftliche Landesakademie „Donau-Universität-Krems“, welche nach den Plänen von Manfred Wehdorn errichtet wurde, genutzt, M. WEHDORN, Das kulturelle Erbe. Vom Einzeldenkmal zur Kulturlandschaft, Innsbruck 2005, S. 62.

<sup>141</sup> ZSCHOKKE, The new Kunsthalle in Krems (zit. Anm. 138), S. 33.

<sup>142</sup> Die Erhaltung der Pfeiler konnte trotz der brandschutztechnischen Sicherheitsvorschriften durchgesetzt werden, BEICHT, Niederösterreich, (zit. Anm. 130), S. 298.

Die genannten Faktoren erlaubten eine Unterschutzstellung der gesamten Altsubstanz, dazu gehören alle statischen Elemente, wie sämtliche Stahl- und Holzstützen und die Pfeiler im Erdgeschoß.<sup>143</sup>

Der Denkmalwert der Tabakfabrik liegt daher nicht nur in der sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen sondern auch in seiner bauhistorischen Bedeutung.

### 7.3. Die „Kunst Halle Krems“ von Adolf Krischanitz

#### 7.3.1. Das Gutachterverfahren

Die Stadtgemeinde Krems erwarb die denkmalgeschützte Tabakfabrik mit der Unterstützung des Landes Niederösterreich.

Aufgabe war der Umbau und die Adaptierung der ehemaligen Tabakfabrik zur Kunsthalle. Die Prämisse für den Umbau war laut Denkmalschutzbehörde die Substanzerhaltung und eine klar sichtbare Unterscheidung des hinzugefügten Neubaus.<sup>144</sup> Die Präambel des Vertrages, abgeschlossen zwischen dem Land Niederösterreich und der Stadt Krems über die „Kunst Halle Krems“ besagt, dass die „Kunst Halle Krems“ „...der Darstellung zeitgenössischer, moderner und alter Kunst höchster Qualität der Kulturlandschaft Mitteleuropas dienen [soll]. Besonderes Anliegen ist es, die Interaktion zwischen alter und neuer Kunst bewusst zu machen.“ Der Schwerpunkt liegt folglich in der unterscheidbaren Kombination, was auch als programmatisch für den Umbau gelten darf. Ziel des Umbaus sollte demnach eine Lösung mit mehreren Ausstellungsbereichen sein, die entweder zusammen oder getrennt voneinander genutzt werden können. Dabei ist auch eine Lösung mit Hofeinbauten möglich.<sup>145</sup>

Im Mai 1992 wurden in einem Gutachterverfahren die eingereichten Entwürfe für den Umbau der Tabakfabrik sondiert. Sechs ausgesuchte Architekten wurden zum Gutachterverfahren von der Jury geladen, die Bewertung erfolgte anonym.<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> Archiv des Bundesdenkmalamtes, 1010 Wien, Säulen-Stiege.

<sup>144</sup> Gutachterverfahren Kunst. Halle. Krems, Niederösterreich entschieden, in: wettbewerbe 111/112, 4-5/1992, S. 4.

<sup>145</sup> Gutachterverfahren: Kunst. Halle. Krems, Niederösterreich, in: wettbewerbe 113/114, 6-7/1992, S. 135.

<sup>146</sup> Die geladenen Architekten: Franz Gschandtnr, Franz Eberhard Kneissl, Dimitris Manikas, Team Pau/Hof (Hofstätter und Pauzenberger), Boris Podrecca und Adolf Krischanitz. wettbewerbe (zit. Anm.144), S. 4.

Die Entscheidung fiel aus folgenden Gründen auf das Projekt von Adolf Krischanitz: „ Das Projekt besticht vor allem durch eine sehr klare Trennung des Altbaues von den L-förmig angefügten Trakten, die einen annähernd quadratischen Hof umschließen. Der Altbau wird, mit Ausnahme einiger Einbauten, eher denkmalpflegerisch genutzt, das heißt, es werden die räumlichen und strukturellen Qualitäten für die neue Funktion adaptiert“<sup>147</sup>.

### 7.3.2. Umnutzung und Adaptierung der „Kunst Halle Krems“

### 7.3.3. Technische Daten

Die Adaptierungsarbeiten der „Kunst Halle Krems“ begannen im Herbst 1993. Bauherr ist das Magistrat der Stadt Krems, die Baukosten betrugen 60 Millionen Schilling.<sup>148</sup> Bei den denkmalpflegerisch relevanten Kosten belief sich die Förderungssumme auf etwa 10 Millionen Schilling.<sup>149</sup>

Mitarbeiter des Projekts waren Manfred Kerbler, Gerhard Schlager, Jürg Meister, für die Statik verantwortlich war Manfred Gmeiner.

Der Neubau setzt sich aus drei Elementen zusammen (Abb. 13):

Rampe (Abb. 14), Oberlichtsaal mit Vortragsaal im Halbstock darunter (Abb.15) und die vom Innenhof umschlossene, zentrale Halle im Erdgeschoß (Abb. 16).

Zusammen ergeben sich 1.800 m<sup>2</sup> Ausstellungsfläche.<sup>150</sup>

Zwar ist der Zubau von außen nicht sichtbar, das Verkleidungsmaterial der adaptierten Baukörper wurde dennoch bewusst mit dem Altbestand kontrastiert, es besteht alternierend aus Beton und Aluminium (Abb. 17).<sup>151</sup>

Die architektonische Gesamtsituation nach der Fertigstellung:

Untergeschoß: Lüftungszentrale, Heizung, Treppenhaus, Lager, Vortragssaal (Abb. 18).

---

<sup>147</sup> Ebenda, S. 4.

1996 wurde das Projekt mit dem Bauherrenpreis ausgezeichnet, A. KRISCHANITZ, Adolf Krischanitz (zit. Anm. 17), S. 190.

<sup>148</sup> L. WAECHTER-BÖHM, Adolf Krischanitz. Die Subversion des Minimalen, in: Architektur aktuell, 179, 5/1995, S. 45.

<sup>149</sup> Archiv Bundesdenkmalamt, 1010 Wien, Säulen-Stiege.

<sup>150</sup> W. ZSCHOKKE, The new Kunsthalle Krems (zit. Anm. 138), S. 35.

<sup>151</sup> Die Aluminium-Verkleidung erscheint dem Betrachter nach Meinung Karin Harathers als eine dem Textilen zuordenbare Struktur, welche mitunter stofflicher wirkt als tatsächliche textile Kleidung, in: K. HARATHER, Haus-Kleider. Zum Phänomen der Bekleidung in der Architektur, Wien/Köln/Weimar 1995, S. 94.

Erdgeschoß: Trafo der EVN<sup>152</sup>, Kassabereich, Restaurant, Küche, Büros, Treppenhaus, Lager, Lagereinfahrt, zentrale Halle, Rampe, Sanitäranlagen.

Halbstock: Rampe, Oberlichtsaal.

Obergeschoß: Rampe, große Säulenhalle, kleine Säulenhalle, Treppenhaus, 4 Galerieräume (Abb. 19).

#### 7.3.4. Revitalisierung der Tabakfabrik und Neubau der Kunsthalle

Eine schwebende, gegenläufige Erschließungsrampe aus grauem Sichtbeton verbindet den alten straßenseitigen Trakt mit dem Neubau. Sie kann als das bestimmende Hauptelement des Projekts betrachtet werden (Abb. 20).

Weg vom Kassabereich des Altbestandes führt die Rampe im Halbstock zu einem langrechteckigen Ausstellungsraum, dessen Innenraum ohne Dekor auskommt. Seitliche Fensterbänder und opake Oberlichtverglasung erzeugen in diesem Raum ein transzendentes Licht. Im Untergeschoß des Oberlichtsaals befindet sich ein Vortragsraum.<sup>153</sup>

Wandert man die Rampe weiter hinauf, zurück in den Altbestand, passiert man die große, einsehbare Ausstellungshalle des Erdgeschoßes. Eine beiderseitige Verglasung schafft Ein- und Ausblicke: Hier die von Krischanitz projektierte Rampenanlage, dort das Treppenhaus des Altbestandes. Zwei in ihrer Funktion verbundene, miteinander korrespondierende Elemente stehen sich hier gegenüber.

Hat man diesen Abschnitt erreicht, offenbart sich bereits Krischanitz's Konzept. Unterschiedliche Lichtsituationen betonen die Vielschichtigkeit der variationsreichen Räume, verschiedene Höhen- und Raumniveaus werden sicht- und erlebbar.<sup>154</sup> Der Oberlichtsaal zwischen Erd- und Obergeschoß stellt ein weiteres Element zur Veranschaulichung der kontrastierenden Niveaus dar. Erreicht man das obere Ende der Rampe, gelangt man in das Obergeschoß

---

<sup>152</sup> Der Trafo war ursprünglich ein Störfaktor. Nutzung und Außersichtbarkeit behinderten die Planung. Letztendlich konnte er in die Gesamtplanung integriert werden und ist nun nach außen hin nicht sichtbar, Archiv Bundesdenkmalamt 1010 Wien, Säulenstiege.

<sup>153</sup> Der schlichte Vortragsraum wurde steil abgetreppt, die Sitzmöbel von Adolf Krischanitz entworfen, WAECHTER-BÖHM, Adolf Krischanitz (zit. Anm. 148), S. 44.

<sup>154</sup> Otto Kapfinger stellt in einem Gespräch mit Adolf Krischanitz fest, dass „...der Raum (die Räume im Allgemeinen, Anm. der Autorin) [ ...]Spannung und Dynamik durch das Ineinander und Nebeneinander sehr verschiedener Volumen [erhält] – höhenmäßig, lagemäßig, durch die mehrfache Transparenz, das heißt durch die teilweise Überlappung von an sich heterogenen Raumsegmenten [...], durch pointierte Licht- und Blickführungen...“, in: ACHLEITNER/KAPFINGER/ZSCHOKKE, Adolf Krischanitz (zit. Anm. 2), S. 18.

des historischen, straßenseitigen Bautrakts. Der großen Säulenhalle mit ihren massiven Holzstehern im älteren Bau schließt sich die kleine Säulenhalle mit bedeutend zierlicheren Stahlstehern im Anbau an. Beiden gemeinsam ist die Dreischiffigkeit, welche dem ersten Raum eine spürbare Enge verleiht<sup>155</sup>, während in der zweiten Ausstellungshalle die Stützen kaum wahrnehmbar sind. Krischanitz beließ den Räumen ihr ursprüngliches Erscheinungsbild.

Verlässt man die kleine Säulenhalle, betritt man einen Zwischenraum von welchem man entweder in das Treppenhaus gelangt oder in vier an die Säulenhalle anschließende, unterschiedlich große Galerieräume, wovon ein Raum mit einer historischen Platzeldecke ausgestattet ist.

Durch den unabhängigen Zugang über das Treppenhaus kann dieser Teil auch autonom vom restlichen Ausstellungsgeschehen bespielt werden.<sup>156</sup>

Den „White Cubes“<sup>157</sup> ähnlich erhielten die Räumlichkeiten einen weißen, puristischen Anstrich.

Verlässt man das obere Geschoß durch das Treppenhaus, gelangt man wieder in das Erdgeschoß und damit in die große, klimatisierte und Licht durchflutete Ausstellungshalle. Betritt man diese, entsteht für den Betrachter durch die Schräglage der von beiden Hallenseiten einsehbaren Rampe eine Dynamik, so wie die Rampe per se aufgrund ihrer Gestaltung ein architektonisch-dynamisches Element darstellt.

Das zentrale, glasgedeckte Atrium im Binnenhof des winkeligen Baukörpers wirkt durch das reichlich verwendete Material Glas transparent, aufgrund der Stahlbetonträger jedoch massiv zugleich. Das Dach der Ausstellungshalle

---

<sup>155</sup> Dieser Umstand wird des Öfteren kritisiert. Der Vorwurf ist stets ähnlich: Durch die Säulen entsteht ein unruhiges Moment und dies sei der Präsentation von Kunst abträglich, WAECHTER-BÖHM, Adolf Krischanitz (zit. Anm. 148), S. 44.

Siehe auch: L. THURN UND TAXIS, Kunsthalle in Krems, in: Baumeister 12/1995, S. 35.

<sup>156</sup> WAECHTER-BÖHM, Adolf Krischanitz (zit. Anm. 148), S. 45.

<sup>157</sup> Der Begriff „White Cube“ findet seine Anwendung im Museumsbereich, womit ein fensterloser, mit weißem Anstrich versehener Raum mit variabler, künstlicher Lichtquelle gemeint ist. Durch das entstehende neutrale Raumgefühl und dem sich im Raum befindenden Betrachter wird den Kunstobjekten absolute Aufmerksamkeit zuteil, es gibt mehr oder weniger keine Ablenkung. Zur Definition und Entwicklung dieses räumlichen Ausstellungsphänomens siehe: B. O'DOHERTY, Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, San Francisco 1986.

Thomas McEvilley zieht den White Cube betreffend Parallelen in die Religionsgeschichte, im Besonderen zur ägyptischen Grabkultur und deren Grabrauminszenierung. Der Bezug zur Außenwelt geht in beiden Räumen verloren. Die Abstraktheit des Raumes ergibt sich aus der entstehenden Zeitlosigkeit, sobald der Raum betreten wird. Religiöse Parallelitäten offenbaren sich auch im angepassten Verhalten innerhalb des White Cube, ähnlich einer Kirche spricht man hier leise, es ist nicht angebracht zu essen oder zu trinken, T. McEVILLEY, Introduction, in: O'DOHERTY, Inside the White Cube (zit. Anm. 157), S. 8-11.

besteht aus Siebdruckglas, welches die Aufgabe hat, 60% des Sonnenlichts zu filtern um Schäden an Kunstwerken zu vorzubeugen.<sup>158</sup>

Während die Schmalseiten und das Dach von Glas dominiert werden, wurde an den Breitseiten mit Sichtbeton gearbeitet. Auch hier sind unterschiedliche Beispielungsvarianten, von Ausstellungen bis hin zu Veranstaltungen möglich. Über die zentrale Halle verlässt man den Ausstellungsbereich und betritt wieder die Eingangshalle mit angefügtem Shop und Gastronomiebereich.

Der Vorgabe, keine Öffnung zur Strafanstalt hin auszurichten wurde folgende Antwort entgegengesetzt: Die angefügten Elemente sollten eine Lösung mit Oberlicht bieten.<sup>159</sup> Die der Justizanstalt zugewandten Fassaden, in diesem Fall sowohl Rampe als auch der sich im Halbstock befindende Oberlichtsaal, wurden von Krischanitz ohne Öffnungen konzipiert. Der Oberlichtsaal erhält sein Licht durch das längsseitige, vom Gefängnis abgewandte Fensterband, das weder Einblick noch Ausblick gewährt (Abb. 21). Weiters ist das Raumniveau des Oberlichtsaales im Vergleich zur zentralen Ausstellungshalle wesentlich höher, sodass keine Einsichten möglich sind. Die Außenverkleidung der Rampe hat das gleiche Raumhöheniveau wie die zentrale Ausstellungshalle, auch hier konnte das an die Kunsthalle anschließende Nachbargebäude ausgeblendet werden. Ebenso wurde ein 5m breiter Mindestabstand zum angrenzenden Gefängnis eingehalten.<sup>160</sup>

### 7.3.5. Interpretation und Umsetzung der denkmalpflegerischen Vorgaben

Adolf Krischanitz konnte bereits Erfahrungen in der Umsetzung und Renovierung von Museumsbauten sammeln. Der Umbau der Wiener Secession<sup>161</sup> (Abb. 22) und der Einbau der Kunsthalle Wien in die ehemaligen

---

<sup>158</sup> W. ZSCHOKKE, Andere haben das nicht, in: Die Presse. Spectrum, 25.03.1995.

<sup>159</sup> R. KUMAR BISWAS (Hrsg.), M 1:333 Innovative Austrian Architecture, Vienna/New York 1996, S. 100.

<sup>160</sup> L. WAECHTER-BÖHM, Adolf Krischanitz (zit. Anm. 148), S. 32.

<sup>161</sup> Krischanitz wurde beauftragt, die Sanierung der Secession nach seinen Entwürfen durchzuführen. Nach einer Planungsphase und der Suche nach geeigneter Finanzierung wurde das Erneuerungsvorhaben für den Zeitraum zwischen Jänner 1985 und Jänner 1986 angesetzt. Krischanitz berücksichtigte im Zuge seiner Erneuerung die ihm zur Verfügung stehenden Informationen der ursprünglichen Raumgefüge und Pläne und konnte diesen Informationen entsprechend handeln. Der ursprüngliche Geist sollte ebenso wie eine zeitlose Atmosphäre spürbar bleiben. Um die Erneuerung durchführen zu können, mussten denkmalpflegerische



Hofstallungen im heutigen Museumsquartier<sup>162</sup> (Abb. 23) waren mit der Berücksichtigung denkmalpflegerischer Kriterien verbunden.

Die Beschäftigung mit historischer Bausubstanz war für Krischanitz bei der Umgestaltung der Tabakfabrik daher ebenso kein unbekanntes Arbeitsfeld wie die Fähigkeit zur notwendigen Sensibilität in denkmalpflegerischen Fragen und Schaffung der räumlichen Voraussetzungen für einen Museumsbetrieb.

Die Erhaltung des Industriecharakters hatte bei der Adaptierung oberste Priorität, daher wurde versucht, die alte Bausubstanz mit einer Neudaption zu verbinden, um damit so wenig wie möglich in die bestehende Bausubstanz eingreifen zu müssen.

Dabei stellte vermutlich die architektonische Nüchternheit des Industriedenkmals eine interessante Herausforderung für den Architekten Krischanitz dar. Sie bildete gleichzeitig Kontrast und Ergänzung zur modernen Adaptierung.

Tritt man von außen an die Kunsthalle heran, so scheint sich, im Vergleich, auf den ersten Blick nichts verändert zu haben. Die neu errichteten Baukörper treten hinter den Altbau zurück. Neben den notwendigen Sanierungen beließ Krischanitz durch minimalen Eingriff in die historische Bausubstanz der Tabakfabrik ihr ursprüngliches Erscheinungsbild, was auch die Beibehaltung der historischen Fenster mit einschloss. Alle Beifügungen sind in ihrer Material- und Farbwahl klar zu erkennen und nehmen sich in der Ausstattung zurück.<sup>163</sup>

Der Eingangsbereich im Erdgeschoß fällt durch sich nach oben verjüngende, massive Pfeiler auf, sie wurden weitestgehend in ihrem ursprünglichen Zustand

---

Kriterien ebenso beachtet werden wie der gewachsene Zustand des Hauses während seiner gesamten baulichen Laufbahn,  
O. KAPFINGER/A. KRISCHANITZ/VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER WIENER SECESSION (Hrsg.), Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung, Wien/Köln/Graz 1986, Wien 1986, S. 111-112.

<sup>162</sup> Die Kunsthalle Wien war 1990 anlässlich der Eröffnung der Wiener Festwochen in den ehemaligen Hofstallungen des Wiener Museumsquartiers, ab 1718 von Fischer von Erlach errichtet, als neutraler Veranstaltungsraum eingesetzt worden. Die Kunsthalle wurde von Krischanitz in die Reithalle eingebaut und war so ein eigener Raum im Raum. Von 1992 - 2001 fand sie als solitärer, temporärer Baukörper am Karlsplatz als Kunst- und Veranstaltungshalle Anwendung, KRISCHANITZ, Adolf Krischanitz (zit. Anm. 17), S. 68-73.

<sup>163</sup> Adolf Krischanitz wollte der Kunst den Vortritt lassen, daher nehmen sich das historische Gebäude und auch die neu errichteten Baukörper in ihrer Gestaltung zurück. Gleichzeitig sollte das Haus einen regionalen Bezug erhalten. Es erfüllt den internationalen Standard, aber „...man muss halt aufpassen, dass man in der Materialwahl und im Maßstab nicht zu international arbeitet, dann nämlich besteht die Gefahr, das man ein zu großes und aufwändiges Museum baut, das den tagtäglichen Erfordernissen nicht entspricht.“, M. DUSINI, Die Architektur wird oft überschätzt, Gespräch mit Adolf Krischanitz, in: morgen. Kultur-Niederösterreich-Europa, 3/2005, S. 40.

belassen. Lediglich die Pfeilerkanten, welche ehemals roh verputzt waren und dadurch den Raum stark dominierten, wurden einer exakten, scharfkantigen Verputzung unterzogen, sodass die drückende Raumwirkung aufgehoben werden konnte.<sup>164</sup>

Die Prämisse der Denkmalpfleger, Alt- und Neubestand klar unterscheidbar zu halten, drückt sich auch in der Farbwahl aus. Der graue Industrieestrich steht für die neu errichteten Baukörper, während die weiße Tünchung den historischen Altbestand herausstreicht.<sup>165</sup>

Die Rampe dringt an ihren jeweiligen Endpunkten als einziges Element in Alt- und Neubau ein: Je ein Kubus im Erd- und Obergeschoß des straßenseitigen Altbestandes verdeutlicht die Interaktion und kontrastiert das Baugefüge (siehe Abb. 10).

In der zentralen Halle wurden auf der Rückseite die Fenster des straßenseitigen Altbaus mit Mauersteinen bündig abgemauert, verputzt und nachträglich mit einer Ritzung versehen. Das bewusst gewählte, grafische Element ist als Hinweis auf die ehemaligen Fensteröffnungen zu verstehen (Abb. 24).

Ein von Krischanitz sorgfältig überlegter Schritt, der konservatorische Bedingungen erfüllt: Die historische Bausubstanz bleibt gleichermaßen autonom und auf subtile Weise als solche erkennbar.<sup>166</sup>

Zusätzlich lagern Betonfertigteilträger aus Rücksicht vor dem Altbau auf einer eigenen Betonwand und stützen gemeinsam mit den gegenüber liegenden Pfeilern die Dachverglasung der variabel nutzbaren Ausstellungshalle.<sup>167</sup>

Das Treppenhaus des Altbestandes und die Erschließungsrampe können als wirkungsvolle Kontrastmittel betrachtet werden. Durch die in der zentralen Halle des Binnenhofes vorhandenen Glasfenster findet eine Gegenüberstellung von Alt und Neu statt.

Alle hinzugefügten Bauteile liegen unter der Dachtraufe der historischen Bausubstanz, damit wurde ein weiteres konservatorisches Anliegen erfüllt, es

---

<sup>164</sup> Walter Zschokke spricht die Wahrnehmung der Pfeiler betreffend von einer abstrahierenden Wirkung, in: W. ZSCHOKKE, Orte. Architekturnetzwerk Niederösterreich (Hrsg.), Basel/Boston/Berlin 1997, S. 32.

<sup>165</sup> G. LINDNER, Kunsthalle Krems, in: AMT DER NÖ LANDESREGIERUNG (Hrsg.), Umbauten, Zubauten, Denkmalpflege in Niederösterreich, 19, St. Pölten 1997, S. 18.

<sup>166</sup> THURN UND TAXIS, Kunsthalle in Krems (zit. Anm. 155), S. 38.

<sup>167</sup> Ebenda, S. 36.

wird eine klare Trennung und damit auch die Selbstständigkeit von Alt- und Neubestand deutlich gemacht.<sup>168</sup>

Den unter Denkmalschutz stehenden Holz- und Stahlstehern im Obergeschoß beließ Krischanitz, wie auch von den Denkmalpflegern gefordert, ihre ursprüngliche Erscheinung, um den frühindustriellen Charakter zu unterstreichen.

Auf den ersten Blick scheint Adolf Krischanitz lediglich ein kontrastreiches Programm geschaffen zu haben. Bezieht man in die Betrachtung jedoch die Nüchternheit des historischen Industriebaus mit ein, so kann der Anbau ebenso als eine Interpretation der architektonischen Charakteristik des Altbestandes betrachtet werden. Krischanitz's Versuch die architektonischen Mittel zu reduzieren mit der Absicht, die historische Bausubstanz und ihren Denkmalwert so wenig wie möglich zu beeinträchtigen, gleichzeitig aber auch die Interaktion hervorzuheben, scheint gelungen zu sein.<sup>169</sup>

#### 7.3.6. Nachträgliche Zubauten und Veränderungen

Die Kunsthalle weist einige später hinzugefügte Elemente und Anbauten auf, die vom Architekten ursprünglich nicht konzipiert waren.

Um die Bedenken der Stadt Krems zu zerstreuen, die Kunsthalle hätte aufgrund der von außen nicht sichtbaren Veränderung mangelnde Außenwirkung, wurde in Absprache mit dem Bundesdenkmalamt und dem Magistrat der Stadt Krems die Aufstellung eines 20m hohen und 80x80cm breiten Obeliskens vor die ehemalige Tabakfabrik beantragt und bewilligt (Abb. 25). Die Betonstele sollte in vertikaler Anordnung die Bezeichnung „Kunst. Halle. Krems“ tragen und unmittelbar neben dem Eingang errichtet werden. Das Magistrat Krems warb in einem Gutachten mit dem Vorteil, an der Kunsthalle selbst müsse durch diesen Eingriff keine weitere Werbemaßnahme in Angriff genommen werden. Auch die Bedenken, der Pfeiler würde die Dachtraufe der Kunsthalle überragen, wurde mit der Begründung aus dem Weg geräumt, dass einige Gebäude im engeren Umkreis die Höhe des Pfeilers sogar überschreiten würden.

---

<sup>168</sup> ACHLEITNER/KAPFINGER/ ZSCHOKKE, Adolf Krischanitz (zit. Anm. 2), S. 100.

<sup>169</sup> Lili Thurn und Taxis spricht von einem „...Eingriff der fast unmerklich bleibt“ und von Krischanitz der „...darauf verzichtet hat, dem Gebäude seinen eigenen formalistischen Stempel aufzudrücken.“, THURN UND TAXIS, Kunsthalle in Krems (zit. Anm. 155), S. 35.

Somit wurde vom Magistrat der Stadt Krems noch im Jahr 1995 eine nachträgliche Baubewilligung für die so genannte „Vorplatzgestaltung“ erteilt.<sup>170</sup>

Weiters wurde im Jahr 2001 ein Antrag für die Errichtung eines Glas-Metall-Pavillons vor der Kunsthalle gestellt. Der Pavillon sollte eine Erweiterung des bereits vorhandenen Gastronomiebetriebes darstellen und als zusätzlicher Gastraum dienen, mit dem Standort nordwestlich des Eingangs und der Stele als Bezugspunkt. (Abb. 26 und Abb. 26a). Die Maßnahme wurde vermutlich aufgrund der fehlenden gastronomischen Breitenwirkung sowohl vom Pächter des Kunsthallen-Restaurant als auch von der Kunsthallen Betriebsges.m.b.H. forciert, was jedoch einen Eingriff in die historische Bausubstanz erforderte. Adolf Krischanitz wurde mit Konzepterstellung und Errichtung des Pavillons betraut. Die Veränderungen beliefen sich auf das Herausbrechen zweier Fensterparapete, die durch Türen ersetzt werden sollten. Das Bundesdenkmalamt gab dem Antrag auf Veränderung des Objektes mit der Begründung statt, dass der Glas-Metall-Pavillon einen „...abgerückten, transparenten Baukörper...“ darstellt, der „...in die überlieferte Erscheinung und künstlerische Wirkung des historischen Gebäudes nur indirekt eingreift.“ Die wesentlichen Denkmaleigenschaften des Objektes bleiben laut Bundesdenkmalamt in Substanz und Gesamterscheinung dennoch erhalten.<sup>171</sup>

Der Pavillon, in seiner Funktion und schmalen, länglichen Form einem Speisewaggon ähnlich, wurde mit einem gebührlchen Abstand als singuläre Konstruktion vor die ehemalige Tabakfabrik platziert.<sup>172</sup>

Der Innenraum sowie das Interieur des Restaurants erfuhr mit Unterstützung von Adolf Krischanitz eine Neugestaltung. Eine Zwischenwand wurde im Eingangsbereich ausgebrochen und durch eine Glaswand ersetzt. Der Eingriff hatte den freien Blick ins Restaurant zum Ziel und erzeugt außerdem die Transparenz eines lichtdurchfluteten Raums.<sup>173</sup>

Verwunderlich erscheint es, dass es kaum Reaktionen auf die nachträglichen Eingriffe zu geben scheint. Die Stele wird in Kritiken nicht erwähnt oder nur in

---

<sup>170</sup> Archiv Bundesdenkmalamt, 1010 Wien, Säulen-Stiege.

<sup>171</sup> Archiv Bundesdenkmalamt, 1010 Wien, Säulen-Stiege.

<sup>172</sup> W. ZSCHOKKE, Ein urbaner Impuls, in: kremsstadtjournal 2/2002, S. 21.

<sup>173</sup> K. BLAAS, Restaurant und Museumsshop, in: Krems. Stadt im Aufbruch 2001: Architektur und Städtebau; eine Bilanz, Magistrat der Stadt Krems Stadtbaudirektion (Hrsg.), Krems 2001, S. 34.

beiläufiger Form.<sup>174</sup> Der Pavillon hingegen erregte offensichtlich mehr Aufsehen, so wird er als für ahnungslose Passanten klar erkennbares Zeichen eines Kulturbetriebs interpretiert, die ohne diese Orientierungshilfe an der Kunsthalle nichts ahnend vorbei ziehen würden.<sup>175</sup> Dieses Argument wird aber auch als Kritik auf schwachem Fundament betrachtet.<sup>176</sup>

Adolf Krischanitz wurde in einem Gespräch zu den nachträglichen Zubauten und seine Meinung darüber befragt. Sämtliche Veränderungen und Zubauten erfolgten mit der Zustimmung des Architekten, den Glas-Metall-Pavillon befand er selbst aber als ebenso verzichtbar wie den Beton-Pfeiler am Eingang der Kunsthalle.<sup>177</sup>

#### 7.4. Adolf Krischanitz und sein Werdegang

Adolf Krischanitz wurde 1946 in Schwarzach, Salzburg geboren. Zwischen 1965 – 1970 absolviert er das Architekturstudium an der Technischen Universität (TU) Wien. 1970 gründet er gemeinsam mit Angela Hareiter und Otto Kapfinger die Arbeitsgemeinschaft „Missing Link“, welche aus der österreichischen Avantgardebewegung „Austrian Phenomenon“ (1958-1973) entsteht. Die Bewegung, hauptsächlich gestützt von Studenten und Absolventen der TU Wien, erlebt die damalige Architektengeneration als eine dem überkommenen Formenkanon anhängige und forderte diese deshalb auf, die eingetretene Erstarrung zu überwinden.<sup>178</sup>

„Missing Link“ stand für eine bewusste Überschreitung der Architekturtraditionen in Form von Experimentalfilmen, Performances und Kunstobjekten. Konzept war die Bewusstmachung der Stadt und die Erfahrung ihrer Zwischenräume als „Phänomen eines Lebensraums“<sup>179</sup>. 1980 löste sich

---

<sup>174</sup> Siehe etwa: ZSCHOKKE, The new Kunsthalle in Krems (zit. Anm. 138), S. 30 und 33: „The entrance to the complex ist marked by a concrete stele.“

<sup>175</sup> BLAAS, Restaurant und Museumsshop (zit. Anm. 173), S. 34.

<sup>176</sup> ZSCHOKKE, Ein urbaner Impuls (zit. Anm. 172), S. 21.

<sup>177</sup> DUSINI, Die Architektur wird oft überschätzt (zit. Anm. 163), S. 39-40.

<sup>178</sup> G. KAISER/M. PLATZER/ARCHITEKTURZENTRUM WIEN (Hrsg.), Architektur in Österreich im 20. und 21. Jahrhundert, Basel/Boston/Wien 2006, S. 194-195.

<sup>179</sup> Markus Grab in einem Werkgespräch mit Adolf Krischanitz über die Ausstellung und das Entwerfen, M. GRAB, Werkgespräch, in: EDITION ARCHITEKTURGALERIE LUZERN (Hrsg.), Bau Werke. Adolf Krischanitz, Ausstellungskatalog, Luzern 1990, S. 36.

die Gruppe, die später nur mehr aus Kapfinger und Krischanitz bestand auf, im selben Jahr gründete Krischanitz sein eigenes Architekturbüro.<sup>180</sup>

Von 1991 bis 1995 ist er Präsident der Wiener Secession und seit 1992 unterhält er eine Professur für Entwerfen und Stadterneuerung an der Hochschule der Künste in Berlin.<sup>181</sup>

Die Werkgruppen von Adolf Krischanitz umfassen in der Anfangszeit den Entwurf von Einfamilienhäusern sowie Renovierungen und Umbauten, realisiert etwa an der Werkbundsiedlung in Wien (Abb. 27) oder der Secession in Wien. Später kamen öffentliche Bauten hinzu, beispielsweise die Kunsthalle in Wien, Neue Welt Schule, Wien (Abb. 28) oder die Kunsthalle in Krems.<sup>182</sup>

Sein Planungsspektrum reicht von städtebaulichen Konzepten bis zur Innenraumgestaltung wie etwa der des Radiokulturhauses in Wien (Abb. 29).

Letztes ausgeführtes Projekt, fertig gestellt gemeinsam mit Architekt Alfred Grazioli im Dezember 2006, ist das Museum Rietberg in Zürich. Die Adaptierung in Form einer Unterkellerung der historischen Villa Wesendonck auf denkmalgeschütztem Areal war hier Aufgabe und Herausforderung zugleich.

#### 7.4.1. Einflüsse und Programm

Krischanitz's Einflüsse sind in der Wiener Architekturgeschichte zu finden, die Vorbilder reichen von Lukas von Hildebrandt, Gottfried Semper, Otto Wagner, bis zur Wiener Werkstätte. Mit den Secessionisten und ihren Vertretern Josef Frank und Adolf Loos<sup>183</sup> sowie Wiener Werkbund verbindet Krischanitz die Weiterführung der Wiener Tradition und seine Transformation in zeitgenössisches Vokabular.<sup>184</sup>

---

<sup>180</sup> KAISER/PLATZER, Architektur in Österreich im 20. und 21. Jahrhundert (zit. Anm. 178), S. 375.

<sup>181</sup> ZSCHOKKE, Orte (zit. Anm. 164), S. 238.

<sup>182</sup> Einen vollständigen Überblick des Krischanitz - Oeuvre in der Zeit von 1986-1996 bietet die Publikation: KRISCHANITZ, Adolf Krischanitz (zit. Anm. 17).

Für aktuelle Projekte empfiehlt sich die Homepage von Adolf Krischanitz: [www.krischanitz.at](http://www.krischanitz.at)

<sup>183</sup> Architektur und Theorie von Loos wird bei Krischanitz häufig als Inspiration angeführt. Krischanitz, so die Theorie, setze die Loos'sche Tradition der Synthese von miteinander korrespondierenden Elementen fort. Innen und Außen werden kontrastiert, Räumlichkeit wird als ein Wechselspiel von Licht und Schatten, Farben und Materialien erlebt, E. HUBELI, Minimal Forms – Architectural Concepts, in: Allison Peter, Beyond the Minimal. Current Practices 1, London 1998, S. 36.

<sup>184</sup> K.-J. BAUER, Rätsel, Sprache, Einzelstück. Adolf Krischanitz, ein europäischer Architekt, in: KRISCHANITZ (zit. Anm. 17), S. 10-11.

Martin Steinmann jedoch glaubt in den neueren Bauten von Adolf Krischanitz eine Metamorphose zu erkennen. Als Beispiel dient ihm neben Anderen angeführten Bauaufträgen die Pilotensiedlung in Wien 22 (Abb. 30). Krischanitz's neue Projekte seien als Befreiungsakte nach einer Krise zu deuten. Die Permanenz der ihn umgebenden Wiener Architekturtradition verlangte nach einer Emanzipation von selbiger.<sup>185</sup>

Achleitner spricht - das Werk von Adolf Krischanitz betreffend - von einem „programmatischen Dualismus von Theorie und Praxis“, also der Berücksichtigung der „Rezeption“ während des Prozesses der „Konzeption“.<sup>186</sup> Als Beispiel des angesprochenen Dualismus seien hier neben der Vielzahl seiner Bauten der Umbau und die Renovierung der Wiener Secession genannt. Hier wurden Begriff und Methode der „kritischen Denkmalpflege“<sup>187</sup> geprägt und deren „didaktische Vorgangsweise“<sup>188</sup> angewandt und forciert. Gemeint ist damit die Notwendigkeit der Kennzeichnung von originalen und rekonstruierten Teilen, um eine geschichtsverfälschende Rezeption zu vermeiden. Die dialogische Komponente, die Kommunikation zwischen Alt und Neu wird angestrebt. Mit ähnlicher Bedachtsamkeit wird Krischanitz später den Umbau der Tabakfabrik Krems ausführen, der Dialog wird damit zum Grundprinzip in seinen Architekturkonzepten. Seine Arbeitsweise ist außerdem geprägt von kalkuliertem Einsatz von Material und Farbe.

Adolf Krischanitz selbst behauptet von seiner Arbeit, das Bauen sei für ihn ein kontinuierlicher Prozess. Die physische Grenze eines Objekts sei nicht seine Außenhaut, der Bau gehe über in seine Umgebung und wird atmosphärisch.

---

<sup>185</sup> M. STEINMANN, Thematisierung der Sinnlichkeit. Zu neueren Bauten von Adolf Krischanitz, in: EDITION ARCHITEKTURGALERIE LUZERN (zit. Anm. 179), S. 11.

Eine indirekte Bestätigung dieser These findet sich in einem Gespräch zwischen Adolf Krischanitz und Otto Kapfinger: Krischanitz äußert sich über die Form der architektonischen Auseinandersetzung mit der Wiener Tradition in den achtziger Jahren im Vergleich zu den neunziger Jahren: Während die lokalen Architekturtraditionen in der ersten Phase von Überzeichnung und provokativer Über - Codierung der tradierten Formen geprägt waren (im allgemeinen Trend sowie auch bei Krischanitz, Anm. der Autorin), so begann in der zweiten Phase eine Reduktion auf das Wesentliche. Raumerlebnis und Interaktion mit der Umwelt werden bei Krischanitz zum Inhalt, O. KAPFINGER, Dazwischen, Ein Gespräch mit Adolf Krischanitz und Otto Kapfinger, in: ACHLEITNER/KAPFINGER/ZSCHOKKE, Adolf Krischanitz (zit. Anm. 2), S. 12.

<sup>186</sup> F. ACHLEITNER, Entwurf einer programmatischen Biographie, in:

ACHLEITNER/KAPFINGER/ZSCHOKKE, Adolf Krischanitz (zit. Anm. 2), S. 7.

<sup>187</sup> Ebenda, S. 8.

<sup>188</sup> KAPFINGER/KRISCHANITZ, Die Wiener Secession (zit. Anm. 161), S. 111.

Die Autonomie geht zugunsten einer Wechselbeziehung zwischen Objekt und Umgebung verloren.<sup>189</sup>

Architektursprache ist Krischanitz ein besonderes Anliegen, sie wird von ihm als Spiel betrachtet, das nur solange funktioniert, als man als Architekt auf die Codes seines Gegenübers eingeht. Verändert man diesen Code, respektive die Sprache, so endet das Spiel und Architektur verliert ihre Bezüge zur Umwelt und damit zum Menschen.<sup>190</sup>

## VIII.

### 8. Lösungen von Museumskonzepten mit historischem Kontext aus dem Schaffen von Adolf Krischanitz sowie Carlo Scarpa als Wegbereiter des sensiblen Dialogs zwischen Alt und Neu im Museumsbestand

#### 8.1. Die Wiener Secession. Erneuerung und Adaptierung durch Adolf Krischanitz

Um Adolf Krischanitz's konservatorische Herangehensweise nachvollziehen zu können, soll hier der für die historische Entwicklung des Wiener Kunstbetriebs wichtige Bau kurz vorgestellt werden.

##### 8.1.1. Geschichte der Secession

Nach anfänglichen behördlichen Uneinigkeiten die Platzwahl betreffend, erhielt die 1897 gegründete „Vereinigung bildender Künstler in Wien“ vom Gemeinderat die Genehmigung für den Bau der Secession an der Friedrichstraße in Wien. Der 1887-1889 nach Plänen von Joseph Maria Olbrich, einem Schüler Otto Wagners, errichtete Bau sollte ein vom Stadtrat genehmigtes Provisorium für die Dauer von 10 Jahren werden.<sup>191</sup>

Der Vereinigung, deren Mitglieder sich selbst die „Secessionisten“ nannten, traten die damals bedeutendsten Künstler Wiens bei, wie etwa Gustav Klimt, Otto Wagner oder Josef Frank.

---

<sup>189</sup> M. GRAB, Werkgespräch (zit. Anm. 179), S. 24.

<sup>190</sup> Ebenda, S. 27.

<sup>191</sup> KAPFINGER/KRISCHANITZ, Die Wiener Secession, (zit. Anm. 161), S. 15-16.



### 8.1.2. Das Konzept der Secession

Das Konzept bestand aus einer Synthese zwischen architektonischer und philosophisch-mythologischer Betrachtungsweise.

Die klare Sprache von äußerer Form und Innenraumgestaltung war Ausdruck einer neuen Generation (Abb. 31 und Abb. 31a). Die Reduktion auf einfache geometrische Formen wie Kubus, Quader oder Kugel standen für ein bewusstes Abgrenzen zu einem überkommenen Kunst- und Architekturverständnis. Die Bedeutung des neuen Systems zeigt sich auch im Grundriss der Secession. Überlagerungen und Einschreibungen von quadratischen Figuren ergeben eine Form, die an den Grundriss des griechischen Kreuzes erinnert (Abb. 32). Die symbolische Sprache der Architektur sowie deren applizierte Ornamentik sind aus einem mythologischen Hintergrund heraus erklärbar.<sup>192</sup>

Ziel war es, durch Gründung der „Wiener Secession“ die gängige Ausstellungssituation zu reformieren.<sup>193</sup>

### 8.1.3. Wiederaufbau und Erneuerung nach 1945

1945 wurde die Secession durch die Wehrmacht vollständig zerstört. Der Vorstand der Secession entschied sich für den originalgetreuen Wiederaufbau. Nachdem sich Bauschäden nach und nach weiter ausbreiteten, erhielt Adolf Krischanitz 1981 vom Vorstand der Secession den Auftrag zur Erstellung eines Gutachtens über den Zustand des Hauses. Das Gutachten brachte erhebliche

---

<sup>192</sup> Die äußere Form der Secession wird hier mit dem ägyptisch-hieroglyphischen Zeichen „Achet“ verglichen. Es symbolisiert die Stelle am Horizont, an der die Sonne bei ihrem Auf- und Untergang die Erde berührt, gleichbedeutend mit der Unter- und Götterwelt, Ebenda, S. 65. und S. 141.

<sup>193</sup> Die Secessionisten hatten den Drang zur Innovation des Ausstellungsraumes, die moderne Raumkunst war ihr Anliegen. Hinter diesem Begriff verbirgt sich die Absicht nach einer grundlegenden Veränderung des Verständnisses gegenüber der Innenraumgestaltung von etablierten Ausstellungskonzepten. Während die herkömmliche Ausstellungspraxis sich in der schlichten Auf- und Abhängung der Objekte erschöpfte, sollte die moderne Raumkunst das Gleichgewicht zwischen künstlerischer Abstimmung eines konzeptionell gestalteten Raumes und den sich darin befindenden Ausstellungsobjekten herstellen. Das Ergebnis war eine Wechselbeziehung mit Ensemblecharakter, S. FORSTHUBER, Die moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898-1914, Diss., Wien 1986, S. 3-4.

Die Kunstwerke sollten nicht zum reinen Konsumobjekt degradiert werden. Olbrich bezog demzufolge bewusst die Ideen der neuen Raumkunst in die Raumplanung mit ein. Ein nicht unerhebliches Faktum, um die architektonischen Intentionen Olbrichs nachvollziehen zu können.

Bauschäden ans Licht. Enorme Schäden an der Fassade, feuchte Kellermauern und der schlechte Zustand der Oberlichten - Verglasung leiteten die Renovierung ein.<sup>194</sup>

#### 8.1.4. Umbau und Adaptierung

Adolf Krischanitz wurde beauftragt, die Erneuerung nach seinen Entwürfen durchzuführen. Nach einer Planungsphase und der Suche nach geeigneter Finanzierung wurde der Umbau für den Zeitraum zwischen Jänner 1985 und Jänner 1986 angesetzt.<sup>195</sup>

#### 8.1.5. Denkmalpflegerische Maßnahmen

Das Bauen im historischen Kontext lässt zahlreiche Varianten offen. Kontrastierende oder harmonische Lösungen beispielsweise verlangen eine jeweils eigene Herangehensweise. Gerade die harmonische Variante ist die schwierigere Lösung, da eine Veränderung zwar notwendig, jedoch in einer subtileren Weise erfolgen muss. Die eigene Idee muss sich vom Original absetzen, gleichzeitig sollte sich der Architekt im Idealfall nicht in den Vordergrund spielen, sein Ziel muss vielmehr die Erhaltung der Selbstständigkeit von Alt und Neu sein.

Krischanitz legte grundsätzliche Kriterien fest, um der Erneuerung einen sinnvollen Weg zu geben: Zunächst mussten einstige bauliche Veränderungen wieder entfernt werden.

Die ursprüngliche Bausubstanz wie Grundmauern oder die schmiedeeiserne Lorbeerkuppel sollten in die Planung miteinbezogen werden. Gänzlich verloren gegangene Teile wieder Berücksichtigung finden und rekonstruiert werden. Dazu gehören Dachkonstruktion, Verputzflächen des Fassadendekors sowie Fenster und Eingangstür.

Der Originalzustand der Fassade mit Ornamentik und Applikationen fand eine soweit wie möglich gehende Instandsetzung und Wiederherstellung, die Kuppel erhielt eine Neuvergoldung. Die Farben im Äußeren und Inneren der Secession

---

<sup>194</sup> KAPFINGER/KRISCHANITZ, Die Wiener Secession (zit. Anm. 161), S. 77.

<sup>195</sup> Ebenda, S. 76-77.

wurden anhand von Literaturaufzeichnungen<sup>196</sup> rekonstruiert. Bewusst verzichtet wurde auf die Rekonstruktion des Kranzträgerinnen-Fries von Koloman Moser (Abb. 33), welches sich auf der Fassaden-Rückseite der Secession befand. Die Argumentation gegen eine solche Durchführung verwies auf die künstlerische Individualität Mosers und den dadurch fragwürdig erscheinenden Rekonstruktionsversuch.<sup>197</sup>

Der Windfang in der Eingangshalle folgt einer Rekonstruktion eines Plans von 1902. 1898 war die mit Sprossen unterteilte, vieleckige Eingangstür noch nicht vorgesehen. Seit 1904 konnte die Existenz der Tür jedoch mit Fotos belegt werden (Abb. 34).<sup>198</sup>

1963-64 konzipierte Ferdinand Kitt ein zusätzliches Raumangebot im Obergeschoß durch die Schaffung einer Zwischendecke. Diese wurde von Krischanitz zugunsten einer klareren Raumlösung wieder entfernt (Abb. 35). Eine abgehängte Glasrasterdecke und der dafür benötigte Luftraum nehmen nun diesen Raum ein (Abb. 36).

Der Wegfall der Zwischendeckenlösung über dem großen Ausstellungsraum stellte die Frage nach Ersatz - Ausstellungsräumlichkeiten. Daher wurde die Möglichkeit wahrgenommen, im Gegenzug dazu die Ausstellungsfläche im Souterrain zu erweitern. Zur Disposition stand ein Raum mit kreuzförmigem Grundriss direkt unter dem Foyer, der schließlich adaptiert wurde.<sup>199</sup>

Mit dem Klimt-Raum wurde ein zusätzlicher, neuer Raum geschaffen, sein Niveau liegt tiefer als das des Souterrains und ist mit einer eigenen Treppe zugänglich.

Um den Beethoven – Fries von Gustav Klimt wieder an seinem Ursprungsort präsentieren zu können, nahm Krischanitz den wahrscheinlich bedeutendsten Eingriff in die Substanz der Secessionshauses vor. Der Bereich unter dem großen Ausstellungsraum wurde ausgehoben. Die ursprünglichen Fundamente der Secession waren noch vorhanden, der Teil in dem sich der Fries sich künftig befinden sollte, wurde nach dem Krieg wieder aufgefüllt. Es bot sich nun die Möglichkeit, diesen Bereich der Secession trocken-zulegen und zu isolieren.

---

<sup>196</sup> Siehe: L. HEVESI, Das Haus der Secession, in: Kunst und Kunsthandwerk, 1, 11/12, Wien 1898.

<sup>197</sup> KAPFINGER/KRISCHANITZ, Die Wiener Secession (zit. Anm. 161), S. 114.

<sup>198</sup> Ebenda, S. 114.

<sup>199</sup> Ebenda, S. 114.

Im entstehenden Raum fand man optimale klimatechnische und konservatorische Voraussetzungen für den Fries vor. Heute wird Der Klimt - Fries als eigenständiges Ausstellungsstück wahrgenommen, daher wurde auf dezente Farbgebung Wert gelegt und neutraler, naturweißer Kratzputz verwendet.<sup>200</sup>

Krischanitz beabsichtigte nicht, sich im Zuge der Erneuerung auf die Suche nach dem einzig wahren Original zu begeben, um dieses zu konservieren oder wieder herstellen zu wollen. Dieses Vorhaben wäre schon allein nicht möglich gewesen, denn die Secession war nach dem Zweiten Weltkrieg eine Ruine ohne intakt gebliebener Bausubstanz. Vielmehr wurde eine integrative Herangehensweise gesucht, die den gewachsenen Zustand respektiert.<sup>201</sup> Der Denkmalwert der Secession liegt in seinem kunst- und kulturhistorischen Wert, das Haus steht symbolisch für eine neue Epoche der Wiener Kunst- und Künstlerbewegung zur Wende des 20. Jahrhundert, für dessen Etablierung sich die damals bedeutendsten Wiener Künstler mit größtem Eifer engagierten. Ebenso begründete die Secession mit einem zu seiner Zeit auf Ablehnung stoßenden Architekturkonzept eine neue Geisteshaltung im stockenden Wiener Ausstellungsbetrieb zum Fin de siècle.<sup>202</sup>

## 8.2. Museum Rietberg, Zürich. Adaptierung und Umbau von Adolf Krischanitz und Alfred Grazioli

Das Museum Rietberg in Zürich wurde als Villa im neoklassizistischen Stil 1855-1857 von Leonhard Zeugheer für das Ehepaar Mathilde und Otto Wesendonck in einer weitläufigen, heute denkmalgeschützten Parkanlage errichtet (Abb. 37). Der von Theodor Froebel zeitgleich mit der Villa angelegte Landschaftsgarten versteht sich als Gesamtkunstwerk mit kompositorischem Anspruch.<sup>203</sup> Die beinahe einen quadratischen Grundriss besitzende Villa Wesendonck wird im Eingangsbereich durch eine vorspringende Loggia betont. Nördlich der Villa befindet sich das ehemalige Wirtschaftsgebäude mit T-

---

<sup>200</sup> Ebenda, S. 115-116.

<sup>201</sup> Es ging darum, „[...]eine neue Interpretation von Alt und Neu, von Konservierung, Reparatur, Ergänzung, Adaptierung und Modernisierung zu leisten“, Ebenda, S. 112.

<sup>202</sup> Zu diesem Thema siehe: FORSTHUBER, Die moderne Raumkunst (zit. Anm. 193).

<sup>203</sup> A. FLURY, Wahlverwandt, in: Werk, Bauen, Wohnen, 5/2007, S. 6.

förmigem Grundriss. Die gesamte Anlage ist als einheitliches, aufeinander Bezug nehmendes Ensemble zu betrachten. Die Dichtkunst Mathilde Wesendoncks bildet dazu das lyrische Verbindungsglied zwischen dem historischen Bau und dem Neubau.<sup>204</sup>

Seit 1952 dient die ebenfalls unter Denkmalschutz stehende, sich im öffentlichen Besitz befindliche Villa der Ausstellung außereuropäischer Kunst.

Das Fassungsvermögen des Hauses war nach geraumer Zeit an seine Grenzen gestoßen, sodass eine Erweiterung der Bausubstanz beschlossen wurde.

In einem im Jahr 2002 veranstalteten Wettbewerb entschied die Stadt Zürich als Bauherrin die Umsetzung des von den Architekten Adolf Krischanitz und Alfred Grazioli eingereichten Projekts. Im März 2007 wurde das Museum für außereuropäische Kunst nach zweieinhalbjähriger Umbau- und Adaptierungsphase wieder eröffnet.

Grundbedingung für die Erweiterung war die Intakthaltung der denkmalgeschützten Parkanlage und die Erhaltung des Gleichgewichts zwischen Park und historischem Ensemble.<sup>205</sup>

Im Wettbewerb wurden daher hauptsächlich Projekte mit unterirdischen Lösungen eingereicht.

Das Konzept Krischanitz/Grazioli sieht die Einsenkung eines zweigeschossigen Bauelements in den benachbarten Hügel des Anwesens vor. Insgesamt sollte der Zubau rund 2.600 m<sup>2</sup> Nutzungsfläche bieten (Abb. 38).<sup>206</sup>

Das Foyer des Anbaus, welches infrastrukturelle Einrichtungen wie Kassa und Shop aufnimmt, wird über einen smaragdgrünen Kubus betreten, der metaphorisch auf die sich im Haus befindende Sammlung hinweist (Abb. 39): Der grüne Glaskubus stellt gleichsam den Übergang in die (Unter-)Welt der Sammlung dar, der Besucher wird von einer transzendenten Atmosphäre eingefangen. Der einem Propyläum ähnelnde Eingang erhält seine Wirkung durch die Glastätowierung mit Kaleidoskopgleichem Muster.<sup>207</sup> Schnell wird klar, dass den Kunstinteressierten durch den Eintritt ein anderer Kosmos, die

---

<sup>204</sup> Der grüne Glasbau von Grazioli/Krischanitz wird von den Architekten bereits in der Wettbewerbsphase als „Baldachine von Smaragd“ bezeichnet. Die Betitelung ist auf ein von Richard Wagner vertontes Gedicht von Mathilde Wesendonck zurückzuführen, in welchem sich eine gleichnamige Textzeile findet, R. HARTMANN SCHWEIZER, Architektonische Dichtung, in: tec21, 7/2007, S. 19.

<sup>205</sup> W. HUBER, Dramatik im Untergrund, in: Hochparterre, 4/2007, S. 44-45.

<sup>206</sup> W. ZSCHOKKE, Kunst unter Tag, Die Presse. Spectrum, 03.03.2007.

<sup>207</sup> FLURY, Wahlverwandt (zit. Anm. 203), S. 8-9.

Kunstwelt erwartet.<sup>208</sup> Durch das Treppenhaus der Eingangshalle gelangt man in das erste Untergeschoß, in welchem die permanente Sammlung des Hauses gezeigt wird. Das zweite Untergeschoß wird für Sonderausstellungen genutzt. Beide Geschoße sind mit der Villa Wesendonck verbunden, die bereits 1985 eine unterirdische Erweiterung erfuhr und eine Schaudepotsammlung beherbergt.

Der Besucher betritt zuerst die Glaskonstruktion des Eingangsbereichs, begibt sich dann in die zwei Untergeschoße und gelangt weiter in die Räumlichkeiten der Schaudepotsammlung Villa Wesendonck.

Während die Villa in ihren übrigen Räumlichkeiten über eine öffentliche Sammlung verfügt, wurde im Vestibül nach entsprechender Renovierung das Museumscafé untergebracht. Das an die Villa anschließende ehemalige Wirtschaftsgebäude besitzt gleichfalls ein Raumangebot für Ausstellungen.<sup>209</sup>

Neben der architektonischen Aufgabe des An- und Umbaus konzipierten Krischanitz und Grazioli die in Farbe und Material abgestimmten Innenräume. Weiters waren die Architekten für den Entwurf der Ausstellungsarchitektur verantwortlich. Um eine einheitliche Wirkung zu erzielen, fanden die entworfenen rahmenlosen Glasvitrinen sowohl im historischen Bau wie auch im neuen Museum Verwendung.

Die Decke des neuen Foyers wurde mit hinterleuchteten Onyxplatten verkleidet (Abb. 40), der Boden mit Schieferplatten ausgelegt, wodurch dem Raum Exklusivität verliehen und eine transluzente Wirkung erreicht wird.<sup>210</sup>

### 8.2.1. Denkmalpflegerische Maßnahmen

Mit der Umwidmung der Villa Wesendonck in ein Museum wurde bereits eine verträgliche Nutzung für die historische Substanz gefunden und der kulturelle Zeugniswert durch die Art der Umnutzung gewährleistet. Die Bedeutung des

---

<sup>208</sup> Der Eingangsbereich wird von Krischanitz als diaphane Schwelle bezeichnet, als Zwischenraum für den Übergang in eine andere Welt unter Tag. Krischanitz/Frank, Aktuelle Projekte, in: Rietberg Museum Zürich, (25.10.2007), URL: <http://www.krischanitz.at/main.html>

<sup>209</sup> Siehe dazu: Museum Rietberg, in: Kurzer Rundgang durch den Neubau, (25.10.2007), URL: [http://stadt-zuerich.ch/internet/zuerichkultur/home/institutionen/home/redirect\\_mr/museum\\_rietberg/home/baldachine\\_von\\_smaragd/das\\_projekt.html](http://stadt-zuerich.ch/internet/zuerichkultur/home/institutionen/home/redirect_mr/museum_rietberg/home/baldachine_von_smaragd/das_projekt.html)

<sup>210</sup> HARTMANN SCHWEIZER, Architektonische Dichtung (zit. Anm. 204), S. 20.

Anwesens liegt in seinem Ensemblecharakter, dem Zusammenspiel von bewusst in harmonische Beziehung gesetzter Bauelemente und die sie umgebende Natur.

Zusammen mit dem neuen Eingangsbereich ergibt sich ein Ensemble aus drei Elementen, dabei entsteht eine dem Atrium ähnliche Raumsituation zwischen Wirtschaftsgebäude, Villa und neuem Museum. (Abb. 41).<sup>211</sup>

Krischanitz und Grazioli legten Wert auf die Sichtbarmachung der geschichtlichen Ebenen. Wie bereits Krischanitz bei der Kunsthalle Krems übten sich die Architekten gestaltungstechnisch in größtmöglicher Zurückhaltung, um der Kunst den Vortritt zu lassen.

Die gewählte unterirdische Lösung ist als besonders substanzschonend zu bezeichnen, sie erforderte äußerlich keine Eingriffe, lediglich das Andocken der neuen unterirdischen Ausstellungsräume an die sich im Untergeschoß befindende Schaudepotsammlung der Villa war als Maßnahme erforderlich. Die historische Substanz so weit wie möglich unangetastet zu lassen und den Terrazzo-Boden im Erdgeschoß nicht zu beschädigen war die Voraussetzung dieses Unterfangens. Um dies bewerkstelligen zu können, wurde das Fundament der Villa mit einer Tragekonstruktion in einen provisorischen Schwebезustand gebracht (Abb. 42).

Die Sanierung der Villa wurde von einer Veränderung der Farbgebung von Innenräumen und Fensterlaibungen begleitet. Eine dunkle Lasur aus drei Schichten lässt das Licht bis zur Grundierung vordringen und bewirkt so einen plastischen, lebendigen Effekt.<sup>212</sup> Das gleiche Verfahren wurde im Ausstellungsbereich des Neubaus angewandt. Die Farbgebung - dunkle, gedeckte Töne - entspricht dem Zeitgeschmack des 19. Jahrhunderts.<sup>213</sup> Damit wurde versucht, eine Verbindung mit dem historischen Altbestand herzustellen. Mit diesen Maßnahmen wurde zwischen den Ausstellungsräumen ein harmonisches Gleichgewicht erreicht, auch die parallele Verwendung und Aufstellung der Vitrinен betreffend.

Zwei identische, mit Eichenholz verkleidete, sich gegenüber stehende Treppenhäuser in den Untergeschoßen funktionieren als Kommunikatoren

---

<sup>211</sup> Krischanitz und Grazioli bestätigen den durch den hinzugefügten Glaspavillon entstandenen Eindruck des Ensemblecharakters, Ebenda, S. 19.

<sup>212</sup> Ebenda, S. 22.

<sup>213</sup> ZSCHOKKE, Kunst unter Tag (zit. Anm. 206).

zwischen Alt und Neu (Abb. 43): Die Ebenen des Neubaus werden mit den Ebenen der Villa verbunden (siehe Abb. 40).<sup>214</sup>

Die Raumordnung der zwei Untergeschoße wurde in der Tradition des der Symmetrie verpflichteten klassizistischen Architekturreglements konzipiert: Eine klare Reverenz an die im neoklassizistischen Stil errichtete Villa Wesendonck. Was in der Horizontalen jedoch noch dem Klassizismus entspricht, durchbricht die Vertikale durch das Streben nach oben.<sup>215</sup>

Verlässt man die Eingangshalle, so wird der dialogische Aspekt des Konzeptes noch einmal klar: die gegenüberliegende Villa Wesendonck wird als bewusster Kontrast zum Kubus wahrgenommen. Die Idee dahinter war jedoch, die beiden Baukörper dadurch nicht in Konkurrenz treten zu lassen, sondern im Gegenteil eine Beziehung zueinander herzustellen. So spiegelt etwa das Glas des Eingangsbereiches die gegenüber liegende Villa, ein Dialog entsteht (Abb. 44). Metaphern bestimmen die Grundintention des unterirdischen Neubaus, Details spiegeln die Verbindung zwischen Altbestand und neu errichtetem Museum wider. Der Neubau von Krischanitz und Grazioli stellt in vielschichtigen Ebenen den Kontext zwischen historischer und moderner Architektur her, ohne sich dem Altbestand anbiedern oder das eigene Können bewusst in den Vordergrund stellen zu wollen.

### 8.3. Carlo Scarpa und seine Grundpositionierungen

Steht das Thema „Bauen im historischen Kontext“ zur Diskussion, so wird Carlo Scarpa stets gerne als beispielgebend angeführt. Zu Recht, gilt er doch als Pionier unter den Architekten in der Frage denkmalgerechter Umnutzung und Adaptierung. 1906 in Venedig geboren, wird Scarpas Schaffensweg im Besonderen von der Konzeption und Ausführung zahlreicher Ausstellungspavillons, Bankinstitute, Geschäftslokale oder der Restaurierung und Adaptierung denkmalgeschützter Museen begleitet.

---

<sup>214</sup> Diese Situation wurde besonders kritisch betrachtet. Durch das Abtauchen in die Tiefe verliert der Besucher schnell den Bezug zur Außenwelt, die Treppenhäuser bieten jedoch nur einen indirekten Orientierungspunkt, da an ihnen nicht erkennbar wird, in welche Richtung der Besucher sich bewegt, W. HUBER, Dramatik im Untergrund, in: Hochparterre, 4/2007, S. 45.

<sup>215</sup> Gemeint sind damit die vertikalen Elemente wie Treppenhaus und Foyer. FLURY, Wahlverwandt (zit. Anm. 203), S. 9-12.



Der Dialog zwischen den Zeitebenen und das bewusste Negieren des Ausschließlichen waren vor allem bei Museumsprojekten sein Bestreben. Von Transformationswünschen, dem Überstülpen und Zudecken der Geschichte eines Gebäudes hielt er wenig.

Für Scarpa schien es kein Verschmelzen zu geben, die Subtilität zeitgemäßer Eingriffe war sein Markenzeichen. Neue Materialien werden von ihm mit Selbstverständnis neben Alte gestellt oder sie stehen im spannungsreichen Gegensatz zueinander. Für Scarpa stand stets die historische Tradition und deren Bedeutung im Vordergrund, das Hinzugefügte sollte sich niemals aufdrängen, das Gleichwertige war sein Ziel.<sup>216</sup>

Struktur, Raum, Farbe und Licht waren für Scarpa die Grundelemente seiner Architektur.<sup>217</sup> Die Kombination Fenster und Licht stellen zwei wichtige Komponenten im Schaffen Scarpas dar, sie üben in ihrer Anwendung unterschiedliche Funktionen aus.<sup>218</sup>

Große Bedeutung maß er auch der Komposition von Wegführungen bei, Kommunikationselemente wie Treppen, Durchgänge, Plätze oder Laufstege bringen als Leitsystem durch horizontale und vertikale Schnitte Irritation ins Spiel und machen Scarpas stets individuell eingesetzte Elemente dreidimensional erfahrbar.<sup>219</sup>

Scarpa gestaltete zahlreiche Ausstellungen und Ausstellungspavillons<sup>220</sup>, seine diesbezüglichen Erfahrungen waren für die Arbeit im Bereich der Museumskonzeptionen von großem Vorteil, wie sich auch in den folgenden zwei Beispielen zeigen wird.

Die Adaptierung der „Gypsotheca Museo Canoviano“ in Possagno ist einer der ersten Aufträge Scarpas, der sich konkret mit dem Bauen im historischen

---

<sup>216</sup> Jessen Johann umschreibt Scarpas Arbeit im Museo Castelvechio als kompositorische Strategie der Collage mit kanonisierender Wirkung. Am Ende des Entwurfsprozesses steht für Jessen ein Gesamtkunstwerk, das sich aus der Kombination der ausgestellten Kunstobjekte, Raum und Architektur zusammensetzt, J. JESSEN, Umnutzung als ästhetische gestalterische Frage der Architektur, in: Umnutzung im Bestand. Neue Zwecke für alte Gebäude, Stuttgart/Zürich 2000, S. 32.

<sup>217</sup> S. BUZAS/J. C. AKER, Four Museums, Stuttgart 2004, S. 12.

<sup>218</sup> Der plastische Effekt der Wandöffnung kann ebenso Teil der Inszenierung sein wie das Fenster als funktionales Element, F. FONATTI, Elemente des Bauens bei Carlo Scarpa, Wien 1988, S. 38.

<sup>219</sup> Ebenda, S. 62.

<sup>220</sup> Siehe Werkverzeichnis der Ausstellungen in: B. ALBERTINI/S. BAGNOLI, Scarpa. Museen und Ausstellungen, Berlin 1992, S. 250-260.

Kontext auseinandersetzt. Als diesbezüglich stilbildend und vorbildhaft wird im allgemeinen Scarpas Konzept des „Museo di Castelvecchio“ in Verona angesehen.

#### 8.3.1. Erweiterung der „Gypsotheca Museo Canoviano“, Possagno, Italien

Possagno ist die Heimat des klassizistischen Bildhauers Antonio Canova. In seinem Geburtshaus und dem daran angeschlossenen „Museo Canoviano“ in Possagno fanden Canovas zahlreiche Gipsmodelle die notwendigen und angemessenen Räumlichkeiten. 1955 erhielt der Architekt Carlo Scarpa den Auftrag, der überbordenden Sammlung mehr Raum zu schaffen, die bestehende Ausstellungsfläche durch einen Anbau zu erweitern.

#### 8.3.2. Denkmalpflegerische Maßnahmen und Raumgestaltung

Nach dem Tod Antonio Canovas im Jahr 1822 veranlasste sein Stiefbruder Giovanni Battista Sartori die Überführung von Canovas Gipskulpturenbeständen von Rom nach Possagno. Canova verfügte im Atelier seines elterlichen Hauses bereits vor seinem Tod über eine bestandsmäßig beachtliche Gipssammlung. In Anbetracht der drohenden Platznot beauftragte Sartori 1832 den Architekten Francesco Lazzari<sup>221</sup> mit einem Erweiterungsbau zur Unterbringung der angewachsenen Sammlung. Das erste, ursprüngliche Museum wurde somit an den elterlichen Hausbestand angefügt. Lazzaris neoklassizistischer Anbau bediente sich des Konzepts eines basilikalen Grundrisses und einer Einteilung in drei aufeinander folgende Raumkompartimente. Den Raumabschluss des 1836 vollendeten Museums bilden mit Kassetten geschmückte Tonnengewölbe (Abb. 45).<sup>222</sup>

Dem neoklassizistischen Altbestand wurde durch Scarpa ein vergleichsweise kleiner, L-förmiger Anbau parallel dazu angefügt, der lediglich im Eingangsbereich mit Lazzaris Museum verbunden ist (Abb. 46). Die Intervention

---

<sup>221</sup> Jean-Francois Bédard führt Giuseppe Segusini als den ausführenden Architekten an, J.-F. BÉDARD, Extension of the Canova plaster cast gallery (Gypsotheca), in: OLSBERG/RANALLI, Carlo Scarpa Architect (zit. Anm. 18), S. 60.

Die Frage nach dem tatsächlichen Architekten wäre daher noch zu klären.

<sup>222</sup> BUZAS/AKER, Four Museums (zit. Anm. 217), S. 6-7.

war von vorbildhaften substanzerhaltenden Maßnahmen geprägt, ein beinahe nahtloser Übergang konnte erzielt werden.

Scarpas Respekt im Umgang mit Architektur zeigt sich neben der kaum wahrnehmbaren Verbindung zwischen zeitgenössischem Anbau und historischem Bestand auch in der Berücksichtigung der die den Altbestand nicht überschreitende Dachtraufenhöhe.

Scarpa bezog in seinem Konzept auch die topografische Wirkung der Architektur mit ein, alte und neue Bauelemente fügen sich, nicht zuletzt aufgrund der bewusst gewählten Bauformen, harmonisch in die Landschaft (Abb. 47).

Der Anbau ist, ähnlich dem Altbestand, in drei aneinander gereihte Räume unterteilt, unterschiedliche Raumgrößen und Höhenniveaus zeichnen diesen aus.

Jeder Raum erhielt von Scarpa individuelle Lichtsituationen. Im Größten der drei Skulpturensäle beispielsweise plante er die Beleuchtung durch Oberlicht: vier kubische Glaskonstruktionen fangen Sonne und Himmel ein (Abb. 48). Die Skulpturen erhalten durch diese außergewöhnlichen Lichtinszenierungen Individualität, der Raum durch Licht- und Schattenspiele eine charakteristische Textur (Abb. 49).<sup>223</sup>

Während die hier gewählten, weiß getünchten Wände und Deckenträger zu Scarpas Zeit noch eine Provokation darstellten<sup>224</sup>, ist gegenwärtig in zeitgenössischen Ausstellungsräumen das schlichte Weiß der Wände gängige Praxis geworden. Scarpa wusste um den dezenten Umgang mit Effekten, die Kunst sollte durch die für sie gestaltete Umgebung vollständig zur Wirkung kommen.

Scarpas Anbau versucht nicht in Konkurrenz zu treten, er ordnet sich dem Altbestand durch Einsatz konzeptioneller Unauffälligkeit unter. Scarpa nimmt architektonisch auf die Raumabfolge Lazzaris Bezug, seine Adaptierung lässt sich als Interpretation des neoklassizistischen Museumsbaus Lazzaris deuten.

---

<sup>223</sup> Licht sollte laut Scarpa nur „entmaterialisiert“ dargestellt werden dürfen, daher finden sich in seinem Werk häufig zwei Varianten von Lichteinsatz: Einerseits das unbewegte, diffuse Licht, und andererseits das bewegte Licht, auch grafischer Sonnenstrahl genannt. Der Einsatz von diffusem Licht findet sich vermehrt im Museo di Castelvechio, während das grafische Sonnenlicht in der Gipsotek von Possagno vertreten ist, F. FONATTI, Elemente des Bauens bei Carlo Scarpa (zit. Anm. 218), S. 44-46.

<sup>224</sup> G. RANALLI, Extension of the Canova plaster cast gallery (Gipsoteca), in: OLSBERG/RANALLI, Carlo Scarpa Architect (zit. Anm. 18), S. 61.

Die Beziehung zwischen Alt und Neu scheint zwar spannungsgeladen, aber nicht voneinander unabhängig und gegensätzlich zu sein. Der Denkmalwert des „Museo Canoviano“ setzt sich aus unterschiedlichen Komponenten zusammen: Das elterliche Haus der Canovas, welches durch seine Bedeutung als Geburtshaus Antonio Canovas schon denkmalwürdig wird, verbindet sich mit dem neoklassizistischen Anbau Lazzaris. Der in Anbetracht seiner Funktion recht ungewöhnliche, basilikale Grundriss stellt architektonisch und formal bereits eine Besonderheit dar. In Scarpas Anbau spiegelt sich die neoklassizistische Grundform als Neuinterpretation wider. Beide Gebäude beherbergen die kunsthistorisch bedeutende Gipsskulpturensammlung Antonio Canovas. Lazzaris und Scarpas Raumkonzeptionen betonen den Charakter des Künstlers und seiner Skulpturen durch ihre jeweils individuellen Raumin szenierungen.

#### 8.3.3. Restaurierung und Umbau des „Museo di Castelvecchio“, Verona, Italien

Die Burg Castelvecchio wurde Ende des 13. Jahrhunderts von der stadtpolitisch und finanziell einflussreichen Familie Della Scala am Ufer der Etsch errichtet. Die napoleonische Besetzung fügte im Jahr 1806 im nördlichen Burgareal einen als Kaserne dienenden Flügel hinzu, zwischen 1924 und 1926 erfuhr dieser Teilkomplex der Burg seine Umwidmung zum Museum.<sup>225</sup> Die Restaurierungen des frühen 20. Jahrhunderts erfolgten noch in historisierender Weise, beispielsweise mit der Integration von Spolien gotischer Fenster von abgerissenen, aus der Umgebung stammenden mittelalterlichen Gebäuden. Der damalige Museumsdirektor des Castelvecchio, Lisisco Magagnato, entschied sich 1956 nach einer von Carlo Scarpa in diesem Museum entworfenen Ausstellung für die Restaurierung der Burg, einschließlich eines umfangreichen Umbaus, und erteilte Scarpa den Auftrag dazu.<sup>226</sup>

---

<sup>225</sup> Ebenda, S. 68.

<sup>226</sup> ALBERTINI/BAGNOLI, Scarpa (zit. Anm. 220), S. 252.

#### 8.3.4. Denkmalpflegerische Maßnahmen

Der Umbau erfolgte in drei Bauphasen, die eine Bauzeit von 17 Jahren erforderlich machten. Scarpa entfernte Mauern aus späteren Adaptierungen, öffnete Räume, schaffte neue Verbindungen in Form von Treppen oder Brücken, ebenso verlegte er den Eingang des Museums in den Burghof.<sup>227</sup>

Scarpa fügte Neues sichtbar hinzu, ließ dabei die unterschiedlichen Zeitebenen gleichberechtigt nebeneinander bestehen.

Von großer Bedeutung war für Scarpa hier das Zusammenspiel von Erhaltung der mittelalterlichen Bausubstanz mit all ihren typischen Oberflächenstrukturen und deren Integration in die neu projektierten Bauelemente. Daraus ermöglichen sich dem Besucher neben dem didaktischen Erlebnis neue Sichtweisen auf die Charakteristik des mittelalterlichen Erscheinungsbildes.

Spannungsgeladene Kontraste entwickeln sich beispielsweise zwischen dem von Scarpa mit glattem Mauerputz versehenen napoleonischen Trakt und den in den 1920er Jahren integrierten gotischen Fenstern. (Abb. 50).

Markantes Zeichen des Dialogs zwischen Vergangenheit und Gegenwart ist das prominent ausgestellte und als symbolische Verbindung zu deutende Reiterstandbild des Cangrande della Scala am Übergang zum neuen Ausstellungsflügel (Abb. 51). Als Mitglied der Familie Della Scala ragte Cangrande zwischen 1311 und 1329 durch sein Wirken um die Stadt Verona besonders aus der Veroneser Stadtgeschichte heraus und wurde in der Folge zum Wahrzeichen dieser Stadt. Eng verbunden mit den geschichtlichen Ereignissen bildet Castelvechio für Verona einen bedeutenden Bezugspunkt - so betrachtet konnte für die Aufstellung Cangrandes kein besser geeigneter Ort gefunden werden.

Vom kompositorischen Standpunkt aus kann die Platzwahl als ein geschickter Kunstgriff Scarpas gedeutet werden. Der auf einem Sockel positionierte Reiter übt im „Museo di Castelvechio“ gewissermaßen die Funktion eines Dreh- und Angelpunktes aus: Er stellt eine räumliche Beziehung zwischen dem östlichen napoleonischen Flügel im Erdgeschoß, in welchem nach dem Umbau die Skulpturengalerie einquartiert wurde, dem westlich gelegenen Turm, dem so

---

<sup>227</sup> J.-F. BÉDARD, Restoration and reorganization of the Museo di Castelvechio, in: OLSBERG/RANALLI, Carlo Scarpa Architect (zit. Anm. 18), S. 68.

genannten „Torre del Mastio“ und dem die Gemäldegalerie beherbergenden Obergeschoß her (Abb. 52).

Gleichzeitig fungiert er als Verbindungsglied zwischen Vergangenheit und Gegenwart, sozusagen als symbolischer Stellvertreter für Scarpas Interventionen.

Überdies dient der allgegenwärtige Bezugspunkt des Reiterstandbilds der Orientierung. Die Besucher erleben den Reiter als Blickfang und ständigen Begleiter, er begegnet ihnen zuerst beim Betreten des Burghofes, zum zweiten Mal beim Verlassen der Skulpturengalerie und zum dritten Mal, wenn sie das Obergeschoß der Gemäldegalerie erreicht haben.

1964, nach Scarpas Neuschaffung einer Museumsbibliothek im Castelveccchio erfolgte die offizielle Eröffnung des Museums, dessen kunsthistorische Bedeutung in seiner Sammlung von Kunstwerken aus dem Mittelalter bis hin zum 18. Jahrhundert liegt. Vertreten sind unter anderem namhafte Künstler aus dem Veneto wie Bellini, Pisanello, Mantegna oder Veronese.<sup>228</sup> Die endgültige Fertigstellung des „Museo di Castelveccchio“ erfolgte 1973 mit der über der Bibliothek errichteten Sala Avena.<sup>229</sup> Die denkmalpflegerische Bedeutung und die architektonischen Besonderheiten des „Museo di Castelveccchio“ liegen in der Verschränkung von mittelalterlicher und zeitgenössischer Bausubstanz. Die wertvolle, epochenübergreifende Sammlung des Museums steht in wechselseitiger Beziehung zur Architektur. Der nach außen und innen sichtbar gewordene Dialog unterschiedlicher Epochen, der für die Bürger Veronas als Identifikation dienende Schlosskomplex und seine Personifikation in Form des Reiterstandbilds Cangrande della Scala machen Castelveccchio zu einem unbedingt erhaltenswerten Denkmal.

## 8.5. Scarpas charakteristische Stilelemente

### 8.5.1. Der Raum

Das Bezugsprinzip hat bei Scarpa Methode und findet häufig Anwendung in seinen Ausstellungskonzeptionen, so auch in den Ausstellungsräumlichkeiten des Castelveccchio. Die Intention dahinter ist die Aufrechterhaltung der

---

<sup>228</sup> ALBERTINI/BAGNOLI, Scarpa (zit. Anm. 220), S. 252.

<sup>229</sup> J.-F. BÉDARD, Restoration and reorganization of the Museo di Castelveccchio, in: OLSBERG/RANALLI, Carlo Scarpa Architect (zit. Anm. 18), S. 68.

Besucheraufmerksamkeit und die Möglichkeit, die Kunstwerke von verschiedenen Blickpunkten aus betrachten zu können.

Scarpas Stilmittel zur Erzielung dieses Effekts sind Wanddurchbrechungen in Form von schmalen Sehschlitzten. Der Besucher durchläuft eine Enfilade einzelner Schauräume, der Sehschlitz bewirkt einen unregelmäßigen Raumrhythmus und dynamisiert die Wegführung. Gleichzeitig kann das Objekt im nächsten Raum von einem anderen Blickwinkel aus betrachtet werden und die Monotonie einer Aneinanderreihung von Räumen wird auf diese Weise durchbrochen (Abb. 53).<sup>230</sup>

Scarpa war im „Museo di Castelvecchio“ für die Innenraumgestaltung ebenso verantwortlich wie für die Aufstellungskonzeption sämtlicher Kunstwerke. Trageelemente aus Eisen oder Holzsockel dienen Scarpa der kunstgerechten Inszenierung.<sup>231</sup> Bei der räumlichen Gesamtgestaltung war die Wahl des Wandputzes von entscheidender Bedeutung<sup>232</sup>, er sollte mit den Materialien der Halterungen oder Sockel der Objekte harmonieren. Erst die Zusammensetzung aller Komponenten bewirkte ein spannungsvolles Miteinander von Alt und Neu.

### 8.5.2. Das Licht

Der Kommunikation zwischen Licht, Raum und Kunst wird in Verona eine ähnliche Bedeutung beigemessen wie im vorangegangenen Beispiel Possagno. Der Unterschied in Verona liegt in der Art der Lichtquelle. Jedes Objekt platzierte Scarpa so, dass es optimalen Lichtverhältnissen ausgesetzt ist. Das Licht kommt hier ausschließlich von den historischen Fenstern. Besonders die gotischen Fenster im Erdgeschoß verursachen intensive Beleuchtung, sämtliche Fenster der lichtempfindlichen Gemäldesammlung im Obergeschoß mussten mit Vorhängen aus Baumwolle verhängt werden. Die bereits angesprochene diffuse Lichtführung Scarpas (siehe Anm. 223) kommt hier zum Einsatz.

---

<sup>230</sup> Dieses Gestaltungselement kann als Signatur Scarpas angesehen werden, ALBERTINI/BAGNOLI, Scarpa (zit. Anm. 220), S. 26.

<sup>231</sup> Ebenda, S. 43-44.

<sup>232</sup> Scarpa benutzte in den Ausstellungsräumen Castelvecchios grobkörnigen Putz, die raue, haptische Oberfläche harmoniert mit den Exponaten und dem mittelalterlichen Grundcharakter der Räume. Gleichzeitig übt dieses Detail auch einen optischen Reiz aus, Ebenda, S. 25-26.

### 8.5.3. Der Weg

Neues wird mit Altem auch durch neu gestaltete Wegführungen wie Übergänge in Form von Treppen oder Stegen verbunden, diese funktionieren folglich nicht nur als klassische Kommunikationselemente, sondern spiegeln gleichzeitig eine Synthese unterschiedlicher Zeitebenen wider (Abb. 54).

Carlo Scarpas Museumskonzeptionen gehen wohlüberlegte Denkmodelle voraus. Vergleiche zwischen Carlo Scarpas Projekten und den hier genannten Beispielen von Adolf Krischanitz zeigen durchaus Parallelen. Die auffälligste Übereinstimmung betrifft die Tendenz, sich auf die Präsentation von Kunst zu konzentrieren. Beide Architekten sind bestrebt, eine gleichberechtigte Koexistenz von Architektur verschiedener Jahrhunderte zu ermöglichen und den Substanzverlust so minimal wie möglich zu halten.

## **IX.**

### 9. Umnutzung als kontinuierlicher Prozess – Nutzungskontinuität und Nutzungsverträglichkeit

Seit es Umnutzung gibt, stellen sie einen sich in kontinuierlicher Bewegung und Änderung befindlichen Prozess dar. Architektur, auch neue Architektur, wird immer schneller obsolet, dieser Umstand eröffnet wiederum stets Möglichkeiten zu spannungsreichen Umwidmungskonzepten.

Der Begriff Umnutzung verlangt daher permanente Modifikation. Umnutzung bedeutet nicht nur einmalige Neunutzung für alle Zeiten. Die Lebenszyklen eines Gebäudes variieren je nach Gebrauch und Inhalt. Rasche Wechsel aufgrund voran gegangener, wirtschaftlicher Misserfolge oder nicht mehr erforderliche soziale oder sich ändernde Konsumbedürfnisse sowie der Bedarf nach Modernisierung lassen manche Gebäude einen oft massiven Bedeutungswandel durchleben. Verträglichkeit im Sinne eine der ursprünglichen Funktion verwandten oder die den Bestand respektierende Nutzung stellen daher die würdige Überlebensgrundlage dar.



Die Orangerie des Schloss Belvedere in Wien soll in diesem Zusammenhang kurz als aktuelles Beispiel einer sich stets wandelnden Nutzung mit latenter Nutzungsverträglichkeit vorgestellt werden.

### 9.1. Die Orangerie der Sommerresidenz Belvedere des Prinzen Eugen von Savoyen, Wien

### 9.2. Das Schlossensemble und seine Baugeschichte

Lukas von Hildebrandt erhielt von Prinz Eugen von Savoyen bereits 10 Jahre vor Baubeginn den Auftrag zur Errichtung der Gartenpalastes Belvedere am Rennweg in Wien.<sup>233</sup> Prinz Eugen hatte als Bauherr stets entscheidenden Anteil an der Planung und Einfluss in der Ausführung seiner Bauvorhaben. Die Anlage sollte nach Wunsch des Prinzen terrassenähnlich, die Residenz in ein Ensemble aus oberem und unterem Schloss angelegt werden (Abb. 55). 1713 wurde mit den Bauarbeiten begonnen, 1714 mit dem Bau des unteren Belvedere, dessen Anlage neben Wohnräumlichkeiten die Wirtschaftsgebäude wie Marstall, Glashaus, die Orangerien und die dazu gehörigen Gartenanlagen aufnahm. Die vermutliche Bauvollendung des Unteren Belvedere ist mit 1716 anzusetzen. Solange das Obere Belvedere noch nicht bezugsfertig war, benutzte Prinz Eugen das untere Schloss als Sommerresidenz.<sup>234</sup> 1723 war schließlich das Obere Belvedere, welches die Wohn- und Repräsentationsräumlichkeiten beherbergte, fertig gestellt.<sup>235</sup>

### 9.3. Das „Pomeranzenhaus“ des Prinzen Eugen

Die große Orangerie, das so genannte „Pomeranzenhaus“, ein eingeschossiger, längsrechteckiger Bau an der Westseite des unteren Belvedere, diente Prinz Eugen der Unterbringung von eigens aus Italien angelieferten Orangenbäumen, sie war Teil eines durchkomponierten Gartenplanungskonzepts. Vermutlich wurde sie erst um 1716, nach Vollendung des Unteren Belvedere errichtet.<sup>236</sup>

---

<sup>233</sup> AURENHAMMER, Das Belvedere in Wien (zit. Anm. 20), S. 7.

<sup>234</sup> Ebenda, S. 11.

<sup>235</sup> GRIMSCHITZ, Hildebrandt (zit. Anm. 19), S. 94-96.

<sup>236</sup> Ebenda, S. 95.

Die Orangenbäume wurden ohne Töpfe direkt in die Erde gepflanzt. Die Rückwand der Orangerie besaß keine Fenster, hohe Seitenwände dienten als Windschutz. In den Herbst- und Wintermonaten konnten mit Hilfe einer Tragekonstruktion auf Rollen einzeln laufende Grabendächer aufgezogen und die aus elf Achsen bestehende Front mit Hilfe großer Fenster und einer Holzverschalung geschlossen werden (Abb. 56). In den Wintermonaten sorgten eine unterirdische Heizanlage sowie zwei Öfen an der Rückwand der Orangerie für die erforderliche Wärme.<sup>237</sup>

In den Frühlings- und Sommermonaten wurden diese Vorrichtungen wieder entfernt, die Sonne konnte ungehindert eindringen.<sup>238</sup> Die gegen Süden ausgerichtete Fensterfront sorgte für optimale Sonneneinstrahlung.

#### 9.3.1. Die Orangerie im Wandel der Zeit

1752, 16 Jahre nach dem Tod des Prinzen Eugen, erwarb Kaiserin Maria Theresia das Schlossensemble, welches erst durch die Monarchin den Namen „Belvedere“ erhielt. Unter ihrer Regentschaft sollte das Belvedere einige Umbauten erfahren, erste Veränderungen an dessen Bausubstanz stammen daher aus theresianischer Zeit.

Neben einer Umgestaltung der Wirtschaftsräume im unteren Belvedere zum Wohnquartier für die Leibgarde im Jahr 1764 verlegte man die Orangerie ins Schloss Schönbrunn, sodass Prinz Eugens „Pomeranzenhaus“ seine ursprüngliche Funktion verlor. Es sollte künftig als Pferdestall der Garde dienen. Zwar wurde die Orangerie für diesen Zweck keiner großen Veränderung unterzogen, es erfolgte lediglich eine Vermauerung der Südseite, ihre Nutzung wandelte sich jedoch ab diesem Zeitpunkt ständig, die ursprüngliche Funktion als Orangen – Gewächshaus war für immer verloren.<sup>239</sup>

---

<sup>237</sup> W. FIEDLER/U. GIESE, Die Menagerie und der botanische Garten des Prinzen Eugen im Belvedere, in: Prinz Eugen und sein Belvedere, Sonderheft der Mitteilungen der Österreichischen Galerie zur 300. Wiederkehr des Geburtstages des Prinzen Eugen, Wien 1963, S. 145.

<sup>238</sup> AURENHAMMER, Das Belvedere in Wien (zit. Anm. 20), S. 49.

<sup>239</sup> Ebenda, S. 21.

Ab 1776 diente die Orangerie als Bilddepot der kaiserlichen Gemäldesammlung.<sup>240</sup> Nicht gesichert ist die Information über eine zwischenzeitliche Nutzung als Theater.<sup>241</sup>

1805 erfolgte der Einzug einer Zwischendecke, weiters sollte die Orangerie anstelle des Schiebedachs ein neues, solides Dach erhalten.<sup>242</sup> Mit dem Einbau der Zwischendecke wurde neuer Raum für Wohnzwecke geschaffen. Die Räumlichkeit des ehemaligen Pomeranzenhauses diente bis zum Ende des 19. Jahrhunderts als Feuerwehrmagazin und Bauzeugkammer, sowie der Unterbringung von Katafalkgerüsten und Militärzelten. Nachdem die Stallabteilung des Erzherzog Ferdinand Karl 1902 aus der ehemaligen Orangerie auszog, wurde die Zwischendecke saniert und das geschaffene Obergeschoß erneut für Wohnungen adaptiert und vermietet.<sup>243</sup>

1929, als die „Moderne Galerie“ in der Orangerie eingerichtet wurde, kam es abermals zu Umbauten. Um das Gebäude als Galerie nutzen zu können, mussten die Räumlichkeiten den Anforderungen eines Museums angepasst sowie eine Zentralheizung eingebaut werden. Die Raumaufteilung erfolgte in Form einer Enfilade (Abb. 57).<sup>244</sup>

Der Zweite Weltkrieg verursachte an der ehemaligen Orangerie weit weniger Schäden als am übrigen Belvedere-Ensemble und dessen Gartenanlage, dennoch waren weitere Umbauten und Sanierungen erforderlich, bevor in diesen Räumlichkeiten 1953 das „Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst“ eröffnet werden konnte, welches dort bis 2007 Quartier bezog. Es erfolgten eine für die mittelalterliche Sammlung notwendige Trockenlegung des Gebäudes sowie der Einbau einer Klimaanlage zum Schutz der Exponate. Die ehemalige Raumaufteilung von 1929 wurde entfernt und die Orangerie wieder zu ihrem ursprünglich großen Saal umgewandelt.<sup>245</sup>

---

<sup>240</sup> Sammlung/Ausstellungen/Schloss/Institution, in: Orangerie, (25.10.2007), URL: <http://www.belvedere.at/jart/prj3/belvedere/main.jart?rel=de&content-id=1169655776891&reserve-mode=active>.

<sup>241</sup> Hans Aurenhammer stellt die kurzfristige Funktionsänderung in ein Theater nicht in Frage, in: H. AURENHAMMER, Die Österreichische Galerie im Belvedere Wien, Wien 1967, S. 8. Eine Nutzung als Theater wird von Gertrude Aurenhammer jedoch als nicht gesichert angesehen. Sie findet lediglich Erwähnung in dem 1783 in Wien erschienenen Katalog von Ch. v. Mechel: „Verzeichniß der Gemälde der kaiserlich königlichen Bilder Gallerie in Wien“, G. AURENHAMMER, Geschichte des Belvederes seit dem Tode des Prinzen Eugen, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Wien 1969, Anm. 122, S. 150.

<sup>242</sup> Ebenda, S. 65.

<sup>243</sup> Ebenda, S. 105.

<sup>244</sup> Ebenda, S. 121-123.

<sup>245</sup> Ebenda, S. 128.

Im Jänner 2007 leitete die derzeitige Museumsdirektorin Agnes Husslein - Arco für das Projekt eines modernen Ausstellungsraums in der ehemaligen Orangerie notwendige Sanierungsarbeiten für den Umbau ein.

Der neu gestaltete Raum wurde mit der Ausstellung „Gartenlust. Der Garten in der Kunst“ im März 2007 eröffnet.<sup>246</sup>

### 9.3.2. Orangerie Neu 2007 – Die Adaptierung von Susanne Zottl

Neben einer von der Burghauptmannschaft abgesegneten Komplettsanierung sollte die von Museumsdirektorin Agnes Husslein - Arco beauftragte Architektin Susanne Zottl die Orangerie zur flexiblen Ausstellungshalle umgestalten. Ziel war es, Eingriffe an der historischen Bausubstanz weitgehend zu vermeiden. Die neu adaptierte Orangerie versteht sich als „Raum – im – Raum“<sup>247</sup> – Konstruktion, die Abhängung der Innenwände vermied unnötige Eingriffe in den Bestand, sodass die Intervention von Architektin Susanne Zottl im Inneren der ehemaligen Orangerie als substanzschonend bezeichnet werden kann. Die Raumkonstruktion, welche dem Typus eines „White Cube“ entspricht<sup>248</sup>, integrierte Zottl in den historischen Bestand und blendete somit diesen beinahe vollständig aus (Abb. 58). Mit dieser Konstruktion konnte eine selbstständige Klimabox geschaffen werden, die das barocke Mauerwerk klimatechnisch nicht beeinflussen soll. Eine zum Kammergarten ausgerichtete „Zwischenzone“ erlaubt es, diesen von der Raumkonstruktion unabhängigen Gang für separate Wechselausstellungen zu nutzen. Die Servicebereiche wie etwa Kassa oder Garderobe befinden sich in einem gesonderten Anbau außerhalb des Ausstellungsbereiches und historischen Bestands (Abb. 59). Weiters soll ein hoch verglaster Eingangsbereich, der deutlich im Gegensatz zur bescheidenen Eingangssituation vor dem Umbau steht, die Aufmerksamkeit der Besucher auf die neu gestaltete Halle lenken. Die Vergrößerung der Eingangsöffnung

---

<sup>246</sup> A. HUSSLEIN-ARCO, Ouverture, in: A. HUSSLEIN-ARCO (Hrsg.), Gartenlust. Der Garten in der Kunst, Wien 2007, S. 9.

<sup>247</sup> S. ZOTTL, in: Orangerie, Unteres Belvedere, Adaptierung zu einer Halle für Wechselausstellungen (25.10.2007), URL: <http://www.zottlbuda.at/orangerie.htm>

<sup>248</sup> Sammlung/Ausstellungen/Schloss/Institution, in: Orangerie, (25.10.2007), URL: <http://www.belvedere.at/jart/prj3/belvedere/main.jart?rel=de&content-id=1169655776891&reserve-mode=active>.

ermöglicht zudem die Anlieferung von Ausstellungsexponaten größeren Formats.<sup>249</sup>

### 9.3.3. Neuinterpretation der Orangerie

Tritt der Besucher von außen an die ehemalige Orangerie heran, so fallen möglicherweise auf den ersten Blick keine nennenswerten Änderungen auf. Sieht man vom neu gestalteten Eingangsbereich ab, scheint das Objekt auf den durchschnittlich architektonisch gebildeten Betrachter und Museumsbesucher ein Barockbau nach gängigen Vorstellungen zu sein. Betritt der Besucher die neu geschaffene Ausstellungsräumlichkeit, wird schnell klar, dass eine architektonische Diskrepanz zwischen Innen und Außen besteht. Möglicherweise handelt es sich um den Versuch, eine Antithese zur Belvedere – Architektur zu entwerfen. Diese Vermutung scheint sich bereits vor dem Betreten des Museums durch den neu gestalteten Empfangsbereich zu bestätigen. Man wird auf eine räumliche Veränderung im Inneren vorbereitet, die sich erst beim Eintritt vollständig offenbart. Nach der Adaptierung wird zwar die Außenhaut des barocken Baus nicht in seiner Bedeutung zurückgestuft, das Innenleben der ehemaligen Orangerie hingegen hat sich von seinem Ursprung weit entfernt. Eine neutrale Halle, wie sie in dieser Form an vielen kulturorientierten Orten mit Museumsanspruch funktionieren könnte, fungiert hier als Ausstellungsraum.

Die kontrastreiche Wirkung scheint hier neben anderen, noch zu erwähnenden Faktoren die Hauptidee gewesen zu sein. Ausdrucksformen, die sich bewusst gegensätzlich zu etablierten Architekturtraditionen positionieren, werden häufig als Stilmittel oder auch als Provokation angewandt. Spannungsgeladene, sich konterkarierende Architektur kann belebend wirken und Altbestände gelegentlich aus ihrer Bedeutungslosigkeit holen.

Susanne Zottl beschäftigte sich mit der künstlerisch – ästhetischen Grundintention der Orangerie und der dazu in direkter Beziehung stehenden Gartenanlage, sie bezog die kompositionellen Abhängigkeiten in ihre Planung mit ein. Zottl unterstreicht etwa in ihrem Projekt die konzeptionelle Miteinbeziehung des Kammergartens in die neue Gangsituation (Abb. 60),

---

<sup>249</sup> ZOTTL (zit. Anm. 247).

welche von ihr als „Lobby“ oder „Zwischenzone“ bezeichnet wird.<sup>250</sup> Damit versucht sie, eine neue Wahrnehmung zu schaffen: mit der Neuplanung wird eine Optimierung der ursprünglichen Gesamtsituation angestrebt. Die genuinen historischen und architektonischen Zusammenhänge scheinen letztendlich Susanne Zottls Ergebnis beeinflusst und bestimmt zu haben.

#### 9.3.4. Denkmalwert

Das von Prinz Eugen beauftragte und von Lukas von Hildebrandt geplante Schlossensemble Belvedere versteht sich als künstlerisches Gesamtkonzept. Die Idee der jeweils in Berg und Tal angelegten Schlösser, verbunden mit einer terrassierten Anlage findet zu Prinz Eugens Lebenszeit kein vergleichbares Gegenstück im europäischen Raum.<sup>251</sup>

Überdies repräsentiert die Sommerresidenz nicht nur ein bedeutendes Segment der österreichischen Architekturgeschichte, sondern auch der politischen Ereignisse, die mit den militärischen Taten und Handlungen des Feldherrn und Diplomaten Prinz Eugen zu jener Zeit eng verbunden waren.<sup>252</sup>

Die Orangerie diente als Teil der unteren Anlage der besonderen Vorliebe Prinz Eugens zu exotischen Pflanzen.

Orangerien gehörten in der Barockzeit zur Grundausstattung jedes größeren Schlosses. Die Besonderheit der Orangerie im Belvedere liegt indes vor allem in ihrer Ausstattung. Die Absicht zur Errichtung einer Orangerie in unseren Breitengraden ist aufgrund des mitteleuropäischen Klimas ein risikoreiches Unterfangen. Prinz Eugen ließ sein Pomeranzenhaus daher in unkonventioneller Bauweise errichten. Die Ausstattung mit individuell verschiebbarer Dachkonstruktion, manuell einsetzbarer Fensterfront und der Beheizungsmöglichkeit im Winter stellt architektonisch und technisch eine Besonderheit dar.

Neben der definitiv denkmalschutzwürdigen gesamten Barockanlage Belvedere, einschließlich des Gartenareals als Zeugnis einer bestimmten Epoche, die einen kunsthistorisch bedeutenden Architekten und eine für die

---

<sup>250</sup> Ebenda.

<sup>251</sup> AURENHAMMER, Das Belvedere in Wien (zit. Anm. 20), S. 11.

<sup>252</sup> Seit seinem siegreichen Einsatz in der Türkenbelagerung vor Wien im Jahr 1683 begann Prinz Eugen von Savoyens erfolgreiche, militärische Karriere, Ebenda, S. 6.

geschichtlichen Ereignisse nicht unbedeutende Person mit einschließt, steht aufgrund der erwähnten Faktoren auch die Unterschutzstellung des ehemaligen Pomeranzenhauses daher außer Frage.

#### 9.4. Die Orangerie: Korrelation von Nutzungskontinuität und – verträglichkeit?

Lediglich 50 Jahre ab ihrer Errichtung, einen relativ kurzen Zeitraum ihres Bestandes, diente die Orangerie ihrer ursprünglichen Funktion, sie verlor rasch ihre Nutzung. Politische Veränderungen, die bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts das Schicksal des Belvedere und damit auch das der Orangerie beeinflussten, verursachten und bedingten eine Reihe unterschiedlichster Funktionen.

Eine kritische Auseinandersetzung mit den baulichen und dadurch notwendigen funktionalen Veränderungen könnte in diesem Zusammenhang gewiss zu interessanten Ergebnissen führen, doch soll aufgrund des hier fehlenden thematischen Kontexts nicht näher darauf eingegangen werden.

Selbstverständlich gestaltet es sich schwierig, die derart spezifische Funktion eines Orangengewächshauses in Zeiten politischer Umwälzungen und finanzieller Notsituationen dauerhaft aufrecht zu erhalten – diente das Gebäude doch ausschließlich als Ort des Rückzugs und der Repräsentation mit der Intention, ein Gewächshaus mit zu jener Zeit exotischen Pflanzen zu besitzen.

Die ehemalige Orangerie erlebte im 19. Jahrhundert neben dem aus denkmalpflegerischer Sicht bedenklichen Einzug der Zwischendecke zu Wohnzwecken die nicht funktionsgerechte Nutzung als Werkzeugdepot und Lagerstätte.

Die Nutzung als Museum wird aus heutiger Sicht dabei noch als die Verträglichste angesehen, scheint sich doch bei dieser Art von Nutzungslösung in der Bevölkerung sowie von Seiten der Denkmalpfleger ein breiter Konsens zu finden. Wobei noch zu untersuchen wäre, weshalb gerade diese Funktion als eine der Typologie des Baus nicht widersprechende Nutzung angesehen wird. Vielmehr von Bedeutung sind die Auseinandersetzung und Bewusstmachung der Notwendigkeit von sich in Bewegung befindlicher, historischer Bausubstanz durch Nachnutzung.

Die Dynamik der Zeit bedingt Veränderungen. Soll Bausubstanz erhalten werden, muss sie genutzt werden, sie verträgt keinen Still- oder Leerstand. Betrachtet man die Orangerie von diesem praktischen Standpunkt aus, erscheint ihre unterschiedliche, aber beinahe lückenlose Nutzung eher von Vorteil zu sein. Dennoch wird eine substanzschädigende Wirkung durch nutzungsfremde Funktionen nicht zu leugnen sein.

Mit neuen Inhalten versehene und in Bewegung gehaltene historische Gebäude beeinflussen dessen Substanz, Persönlichkeit und Gesamterscheinung. Wird das Objekt anders genutzt als in seiner ursprünglichen Planung vorgesehen, muss für den Erhalt seiner Charakteristik Sorge getragen werden.

Als historisches Zeitdokument spiegelt die Orangerie des Prinzen Eugen die kulturelle und konzeptionelle Bedeutung des gesamten Schlossensembles wider. Wird dem Bau eine neue Funktion zugewiesen, sollte man diesen Umstand nicht aus den Augen verlieren.

#### 9.4.1. Publikumswirksamkeit und Polarisierung als Motivation

Publikumswirksamkeit wird bei einem Vorhaben wie jenem der Umgestaltung eines historischen und denkmalgeschützten Baus stets eine tragende Rolle spielen. Naturgemäß lässt sich das zur kulturellen Einrichtung modifizierte, architektonische und gartenplanerische Gesamtkunstwerk Belvedere, das Teil des Wiener Kulturerbes ist, bereits per se gut verkaufen.

Waren die Motivationen zur Errichtung des Schlosses zur Zeit Prinz Eugens neben der Repräsentation von Einfluss und Macht auch von Kunstverständnis, der Liebe zur Natur und deren Details geprägt, verfolgt der gegenwärtige Umbau der ehemaligen Orangerie großteils marktökonomische Interessen. Als weitere Triebfeder darf neben den vermutlich unbestreitbaren Bestrebungen zur Kunstvermittlung auch die zu allen Zeiten unvermeidbare Repräsentation gelten.

Architektur kann auch als Mittel zur Polarisierung unterschiedlicher Meinungen dienen, ein Faktor, der sich zur Vermarktung des Produkts „Orangerie als neuer Ausstellungsraum“ durchaus eignet.

Das neu kreierte Produkt muss erwartungsgemäß nicht allen Besuchern im gleichen Maße verständlich und zugänglich sein. Gerade aus der Vielfalt von



unterschiedlichen Meinungen erwächst die Popularität des Produkts, die Geschmacksdiskussion ist Teil des Marketingkonzeptes. Das bewusste Vorbeieinszenieren an der Authentizität scheint in der Architektur der gegenwärtigen Museumslandschaft zumindest im Moment noch ein sicheres Rezept für mediale Aufmerksamkeit zu sein.

Schwindende Besucherzahlen der Orangerie, die bis vor kurzem noch die Mittelalter – Sammlung beherbergte, ließen die Idee zur Umgestaltung reifen. Die Sammlung, welche in der Orangerie aus Platzmangel nur teilweise ausgestellt werden konnte, wurde in der Folge zum einen Teil in die Prunkstallungen des Unteren Belvedere und zum anderen Teil in das Erdgeschoß des Oberen Belvedere verlegt. Die dort vorhandenen Raumkapazitäten brachten den Vorteil einer vollständigen Präsentationsmöglichkeit der besagten, umfangreichen Sammlung.

Eine damit einher gehende Konzeptänderung eröffnete dem Belvedere überdies neue Ausstellungsmöglichkeiten: Wechselausstellungen sollten künftig in die Räumlichkeiten des Unteren Belvedere verlegt werden, während hingegen das Obere Belvedere die permanente Sammlung beherbergen sollte. Ein weiterer, zentraler Entscheidungspunkt, der zur Verlegung der Sammlung und schließlich auch zum Umbau führte, war die fehlende Klimatisierung der Orangerie. Um Schäden an den Exponaten zu vermeiden, war ein Wechsel in die Räumlichkeiten des Oberen Belvedere, welche die für Kunstwerke notwendigen klimatischen Bedingungen erfüllten, unvermeidlich.

Für die Umgestaltung der nun frei gewordenen Orangerie schrieb das Belvedere einen Wettbewerb aus, zu dem drei Teilnehmer geladen wurden.

Architektin Susanne Zottl konnte den Wettbewerb aufgrund ihrer Berücksichtigungen der vom Belvedere vorgegebenen Kriterien für sich entscheiden.

Die besondere Herausforderung des Umbaus lag in der komplexen Aufgabenstellung. Zunächst lag die Priorität darin, die Bausubstanz weitgehend unberührt zu lassen. Durch Susanne Zottls Raumabhängung konnten Konflikte und dauerhafte Schäden an der historischen Bausubstanz vermieden werden, was nebenbei auch den Vorteil einer kostengünstigeren Lösung mit sich brachte. Als temporäre Konstruktion ist die Box leicht entfernbar, der Raum

kann somit jederzeit wieder in den Zustand vor seiner Adaptierung zurück versetzt werden.

Infolge des „Raum – im – Raum“<sup>253</sup> –Konzepts konnten weiters die von der ICOM<sup>254</sup> geforderten klimatischen Schutzmaßnahmen für in Ausstellungsräumen befindliche Kunstwerke erfüllt werden. Der historische Bestand der Orangerie würde aufgrund des Denkmalschutzes derartige Eingriffe zugunsten einer Klimatisierung nicht erlauben.

Schließlich erfüllte Zottl auch die letzte Vorgabe, die ein besonderes Anliegen der Direktion darstellte: Ihre Planung bezog den dahinter liegenden historischen Garten mit ein, ein kompositorischer Kunstgriff, dessen Ursprung sich im barocken Konzept, der Berücksichtigung von Garten und Architektur im Sinne eines Gesamtkunstwerks, wieder findet.<sup>255</sup> Zottl bezog die zum Garten gerichteten Fenster in den dafür konzeptionierten Wandelgang mit ein. Der Besucher „lustwandelt“ dabei nahezu im Garten. Die barock inszenierte Natur verbindet sich mit der Welt der Kunst, gleichzeitig bilden beide Komponenten in Verbindung mit der architektonischen Nüchternheit des White Cube einen Gegensatz.

Die beiden nicht akzeptierten Konzepte der im Rahmen des Wettbewerbs verbleibenden Kandidaten erfüllten die vorgegebenen Kriterien nicht im gewünschten Ausmaß. Die Chance, eine inspirierte, spannungsreiche Architektur unter Einbezug der historischen Bausubstanz zu schaffen, wurde scheinbar verabsäumt. Überdies waren den Bestand schädigende Interventionen geplant gewesen. Ein weiterer Kritikpunkt in den nicht akzeptierten Projekten wurde im in der Planung gänzlich ausgeblendeten Garten gesehen, die dafür notwendigen, zum Garten gerichteten Fenster fanden keine Berücksichtigung. Ganz besonderer Wert wird von Seiten der Direktion jedoch gerade auf die Miteinbeziehung des Gartens gelegt, denn dieses ursprüngliche barocke Konzept sollte wieder zum Leben erweckt werden.

Finanziert wurde das Projekt ausschließlich durch Zuschüsse aus dem Bundesministerium für Wirtschaft und Arbeit (BMWA) und dem

---

<sup>253</sup> Die Bezeichnung wurde von Susanne Zottl selbst verwendet, siehe dazu Anm. 247.

<sup>254</sup> ICOM: „International Council of Museums“, dt.: Internationaler Museumsrat.

<sup>255</sup> Zum barocken Gartenkonzept siehe etwa: M. AUBÖCK (Hrsg.), Das Belvedere. Der Garten des Prinzen Eugen in Wien, Wien 2003.

Bundesministerium für Unterricht Kunst und Kultur (BMUKK). Sponsoren waren nicht beteiligt. Selbst die Stadt Wien war finanziell in keiner Weise involviert.<sup>256</sup>

Dies schließt auf den ersten Blick ein länderpolitisches Interesse aus. Welche sonstigen Interessen sich hinter dem Umbau verbargen, seien es politische oder wirtschaftliche, ist schwer zu eruieren. Vermutlich ist das Projekt in seiner Kleinheit jedoch ohnehin zu unbedeutend, um nennenswerte Zusammenhänge in politischen, wirtschaftlichen oder industriellen Kreisen zu orten.

Ein Aspekt indes, der in nächster Zukunft mit größter Wahrscheinlichkeit Relevanz gewinnen wird, betrifft die konzeptionelle Umgestaltung der Anlage Belvedere insgesamt. Die derzeitige Direktion denkt an, künftig die Idee der barocken Gartenanlage verstärkt in das Museumskonzept mit einzubeziehen.<sup>257</sup>

Damit lässt sich vortrefflich ein Denkmal setzen, denn die Rückbesinnung auf den ursprünglich barocken Gedanken des Belvedere als Gesamtkunstwerk lässt neben Denkmalpflegern auch die Herzen der Besucher und Bewohner der Stadt Wien höher schlagen. Hohe Sympathiewerte scheinen hier gewiss. Die Orangerie steht vermutlich nur am Anfang einer Reihe von anstehenden Veränderungen im Sinne des geplanten Gesamtkunstwerks. Mit ein wenig Glück lässt sich damit auch ein wirtschaftlicher Aufschwung herbeiführen, denn wenn die Idee gut verkauft werden kann, schlägt sie sich auch in den Besucherzahlen nieder.

Die Orangerie brachte, wie bereits erwähnt, in ihrer herkömmlichen Ausstattung zu wenig Besucher. Es ist nur legitim, die Gewinnspanne durch die Modernisierung eines nicht mehr zeitgemäßen Baus ohne notwendige Klimatisierung zu erhöhen.

In diesem Zusammenhang wird auch verständlich, warum der Eingangsbereich mit einem überdimensionierten Glasportal versehen wurde. Wurde vor dem Umbau von den Besuchern scheinbar nicht einmal der Eingang gefunden, geschweige denn die ausgestellte Mittelalter – Sammlung, so findet heute der

---

<sup>256</sup> Sämtliche Informationen bezüglich Wettbewerb, Umbau und Finanzierung der Orangerie stammen aus dem Interview mit Dr. Alfred Weidinger, Vizedirektor und Chefkurator der Österreichischen Galerie Belvedere Wien. Gespräch geführt am 29.10.2007.

<sup>257</sup> Information von Dr. Alfred Weidinger, Vizedirektor und Chefkurator der Österreichischen Galerie Belvedere Wien. Gespräch geführt am 29.10.2007.

Museumsbesucher nun mit Leichtigkeit seinen Weg in die bereits außen mit eindeutigen Signalen versehene Orangerie.

Die vollzogene Adaptierung ist nicht nur Selbstzweck, sie dient neben der Repräsentation und Neuinterpretation der Institution „Belvedere“ auch der Selbstdarstellung. Wird außerdem ein namhafter Architekt mit dem Projekt betraut, erhöht dies zusätzliche mediale Aufmerksamkeit, Medien werden Mittel zum Zweck. Ein Kreislauf beginnt, denn hat man einmal die Aufmerksamkeit der Medien erweckt, so wirkt sich dies auf den nationalen oder gar internationalen (marktwirtschaftlichen) Stellenwert aus, in weiterer Folge auf die eigene Reputation sowie die des Hauses, die Besucherzahlen und somit auf die marktwirtschaftliche Position.

#### 9.5. Museumsgeschichte Belvedere Wien

1782 eröffnete Josef II. im Oberen Belvedere die der Öffentlichkeit teilweise zugängliche kaiserliche Gemäldegalerie, während im Unteren Belvedere die Antiken- und die Ambraser Sammlung einzog. Sämtliche Kunstschatze übersiedelten über 100 Jahre später, 1891, vom Belvedere in das neu errichtete Kunsthistorische Museum.

Die Künstlervereinigung „Secession“ erreichte 1903 die Einrichtung einer staatlichen Sammlung aus zeitgenössischer in- und ausländischer Kunst im Unteren Belvedere, die den Namen „Staatliche Moderne Galerie“ trug.

1918 wurden beide Schlossensembles zur „Österreichischen Galerie“, 1923 eröffnete das Untere Belvedere als Barockmuseum, 1924 das Obere Belvedere als „Galerie des 19. Jahrhunderts“ und 1929 nach entsprechenden Umbauten die „Moderne Galerie“ in der ehemaligen Orangerie, dem Pomeranzenhaus des Prinzen Eugen.<sup>258</sup>

Der Krieg verursachte auch an der Schlossanlage große Zerstörungen, Wiederaufbauarbeiten und Restaurierungen erfolgten unmittelbar nach Kriegsende. Das untere Belvedere blieb auch nach dem Krieg ein Barockmuseum, das obere Schloss wurde zur Österreichischen Galerie des 19. und 20. Jahrhunderts. Auch die Orangerie erlitt Kriegsschäden, nochmalige Umbauarbeiten waren im Zuge der Unterbringung des „Museums

---

<sup>258</sup> F. HABERDITZL, Vorwort, in: Verein der Museumsfreunde in Wien (Hrsg.), Moderne Galerie in der Orangerie des Belvedere, S. V-VII.

mittelalterlicher österreichischer Kunst“ notwendig, dessen Eröffnung erfolgte 1953.<sup>259</sup>

Das Belvedere benötigte in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts aufgrund von Bauschäden und ausstellungsbedingten, räumlichen Optimierungen nochmals einige notwendige Restaurierungen und Umbauten.<sup>260</sup>

Heute befindet sich im Oberen Belvedere die Sammlung der österreichischen Hauptwerke des Mittelalters bis zur Kunst bis 1945, im Unteren Belvedere kann immer noch die Barocksammlung besichtigt werden. Die zu Beginn des Jahres 2007 von der Architektin Susanne Zottl sanierte und neu adaptierte Orangerie wird derzeit für Wechselausstellungen genutzt.

## X.

### 10. Resümee

Der bekannte, inzwischen 107 Jahre alte Gedanke, und die bei Denkmalpflegern beinahe schon Kultstatus besitzende Devise „konservieren, nicht restaurieren“<sup>261</sup>, hat heute nur mehr eingeschränkte Gültigkeit und Anwendungsgebiete.

Das Motto des Denkmalschutzes war seit Beginn des 20. Jahrhunderts Erhaltung statt Ersatz oder Zerstörung sowie minimale Intervention und maximale Substanzpflge.

Nach dem 2. Weltkrieg musste Georg Dehios und Alois Riegls Leitspruch jedoch abgewandelt und uminterpretiert werden. Denn viele historisch und kulturell bedeutende, mit zahlreichen Identifikationsfaktoren belegte Baudenkmale waren zerstört. Der Wiederaufbau musste sich mit Fragen der

---

<sup>259</sup> AURENHAMMER, Die Österreichische Galerie im Belvedere Wien (zit. Anm. 241), S. 7-8. Laut einem Ministerbeschluss aus dem Jahr 1953 sollte das Belvedere zu einem Museum österreichischer Kunst avancieren. Das Barockmuseum wurde daher 1953 wieder eröffnet, die Österreichische Galerie 1954, A. STROBL, Ausstellungsaktivitäten im besetzten Wien, in: H. KRÄUTLER/G. FRODL (Hrsg.), Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. 1903 – 2003. 100 Jahre Österreichisches Belvedere, Wien 2003, S. 191.

<sup>260</sup> Die Umbauarbeiten lassen sich in drei Bauphasen einteilen: In der 1. Bauphase 1991-1993 wurde Unteres und Oberes Belvedere saniert, Juni 1994 – Dezember 1995, der 2. Bauphase das Obere Belvedere und ebenfalls Juni 1994 – Juni 1995 in der 3. Bauphase das Untere Belvedere, S. FRANK, Das Museum im Schloss Belvedere in architektonisch betreuter Veränderung, in: KRÄUTLER/FRODL, Das Museum. (zit. Anm. 259), S. 74-78.

<sup>261</sup> CONRADS, Dehio, Riegl (zit. Anm. 41).

nationalen Identität, der geschichtlichen und politischen Situation und ihren daraus folgenden baulichen Maßnahmen auseinandersetzen.

Wertedefinitionen begannen sich nach dem Krieg zu verändern und passten sich der Zeit an. Verschiedene Thesen und Ansätze wurden bereits zwischen Dehio und Riegl heftig diskutiert. Diskurse zum Thema Wertedefinition wurden nach 1945 von Walter Frodl<sup>262</sup>, Renate Wagner-Rieger und Norbert Wibiral<sup>263</sup> oder Hans Jantzen<sup>264</sup>, um nur einige zu nennen, geführt.

Auch Umnutzung als Weg zur Erhaltung verlangt die Berücksichtigung der entsprechenden Werte, für deren Definition und Einhaltung das Bundesdenkmalamt zuständig ist. Für das Denkmal als Bedeutungsträger sind Erhaltungszustand, geschichtlicher, künstlerischer, topografisch-städtebaulicher Wert sowie der Seltenheits- Symbol- und Gemütswert (zu welchem politische, religiöse aber auch romantische Emotionen gehören) entscheidend.<sup>265</sup>

Umnutzungen können also ein Weg zur Erhaltung historischer Bausubstanz sein. Das Herausholen eines Objektes aus seinem Schattendasein, um die Öffentlichkeit von seiner Individualität zu überzeugen, erfordert jedoch maßgeschneiderte Konzepte. Integration ins Ortsbild und individuelle Nutzungskontinuität müssen gewährleistet sein.<sup>266</sup>

Die umfassende Kompetenz und Weitsicht des beauftragten Architekten ist gefragt, um die historischen, ästhetischen, künstlerischen und architektonischen Faktoren des zu adaptierenden Objekts neu interpretieren zu können. Der konzeptionellen Neuauslegung muss eine historische Positionierung vorausgehen: Die Architektur eines Hauses kann erst dann verstanden werden, wenn eine Auseinandersetzung mit seiner Geschichte erfolgt. Wird diese grundsätzliche Notwendigkeit ignoriert, missachtet der zuständige Architekt Persönlichkeit und Historie des Baus.

Gleiches gilt für die neu zu wählende Funktion des Altbaus, Form und Inhalt der Nutzung entscheiden über ein langfristiges Überleben. Die Missachtung der

---

<sup>262</sup> FRODL, Denkmalsbegriffe und Denkmalswerte (zit. Anm. 6), S. 1-13.

<sup>263</sup> E. FRODL-KRAFT, Ist der geltende Denkmalsbegriff wissenschaftlich fundierbar?

Und: N. WIBIRAL, Wert, Rang und Geltung, beide in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1976, 30, H 1-3, Frodl-Kraft: S. 17-36, Wibiral: 36-48.

<sup>264</sup> JANTZEN, Wert und Wertung des Kunstwerks (zit. Anm. 5), S. 9-20.

<sup>265</sup> M. TRIEB, Erhaltung und Gestaltung des Ortsbildes. Denkmalpflege, Ortsbildplanung und Baurecht, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1985, S. 30-39 und S. 57.

<sup>266</sup> PETZET/MADER, Praktische Denkmalpflege (zit. Anm. 54), S. 112-118.

Nutzungsverträglichkeit ist zwangsläufig mit dem Verlust von Substanz und Authentizität verbunden.

Ein ähnliches Schicksal erlitten und erleiden bis heute bisweilen technische Denkmale. Aufgrund ihrer äußerlich weit weniger repräsentativen Erscheinung wurden sie lange gering geschätzt und wahllosen wie willkürlichen Veränderungen ausgesetzt.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erreichten die Ingenieursbaukunst und deren Entwicklung von Eisenkonstruktionen im Messebau, aber auch bei Industriebauten ihren Höhepunkt an Anerkennung.<sup>267</sup> Eisenkonstruktionsbauten wurden als kulturelle Leistung empfunden, was eine Reihe von Gründungen technischer Museen zur Folge hatte. Gleichzeitig setzte mit der öffentlichen Anerkennung das Interesse am Schutz technischer Denkmale ein.<sup>268</sup>

Fortschritt und industrielle Entwicklung erforderten Überlegungen für Erhaltungsstrategien von technischen Denkmalen. Die Frage, ob und in welcher Weise brachliegende, außer Funktion und unter Denkmalschutz stehende Zweckbauten genutzt werden, sollte die Denkmalpfleger zunehmend beschäftigen. Die Überlegung zur Entwicklung einer eigenen Denkmalkategorie wurde notwendig.<sup>269</sup>

Nach dem zweiten Weltkrieg wurde langsam damit begonnen, einen wissenschaftlichen, auf Grundlagenforschung basierenden Diskurs zu führen, inzwischen entwickelte sich ein interdisziplinärer Forschungszweig im Denkmalschutz.<sup>270</sup> Der Konsulent des Wiener Staatsdenkmalamts August Loehr etwa setzte sich nach 1945 für eine „[...] Aufstellung und Sammlung aus

---

<sup>267</sup> G. HARTUNG, Eisenkonstruktionen des 19. Jahrhunderts (zit. Anm. 135).

<sup>268</sup> Im Zuge des 1923 in Österreich konstituierten Denkmalschutzgesetzes wurde bereits 1925 eine Abteilung für wirtschaftsgeschichtliche Denkmale errichtet, G. A. STADLER, Das industrielle Erbe Niederösterreichs (zit. Anm. 16), S. 23-26.

<sup>269</sup> Die ersten Überlegungen über die Existenz von technischen und industriellen Denkmalen fanden erstaunlicherweise bereits ab dem Ende des 19. Jahrhunderts statt. 1891 wurde in Stockholm das erste Freilichtmuseum eröffnet. In die Sammlung wurde eine Windmühle mit dem Beweggrund, ein charakteristischer Bestandteil von Schwedens Landschaft zu sein, aufgenommen. Meist stand hinter den Unterschutzstellungen ein romantischer Zugang, der emotionelle Wert, der jedoch dazu führte, langsam ein Bewusstsein für diese Denkmalkategorie zu wecken, M. WEHDORN, Industriedenkmal und Industrielandschaft. Neue Begriffe in der Denkmalpflege, in: AMT DER NÖ LANDESREGIERUNG (Hrsg.), Denkmalpflege in Niederösterreich. Industriedenkmäler, St. Pölten 1988, 4, S. 5.

<sup>270</sup> Ein wichtiges Industriemuseum, das „Ironbridge Gorge Museum Trusts“ wurde 1968 in Shropshire, England gegründet. Die Gründung des Museums wird von Wehdorn als Geburtsstunde der Industriearchäologie betrachtet, Ebenda, S. 5-7.

Siehe zu diesem Thema auch: KIERDORF/HASSLER, Denkmale des Industriezeitalters (zit. Anm. 12).

Teilgebieten der kulturellen Entwicklung, die in den betreffenden Gegenden besondere Bedeutung [...]“<sup>271</sup> erlangt haben, ein. Loehr nennt etwa das Salinenwesen im Salzkammergut, den Erzbergbau in Leoben oder die Textilindustrie in Vorarlberg.<sup>272</sup>

Während bis weit über die Mitte des 20. Jahrhunderts hinaus die Devise „Abriss statt Umbau“ im Vordergrund stand, wurde mit dem europäischen Denkmalschutzjahr 1975 sukzessive eine neue Entwicklung in der Substanzerhaltung denk- und bemerkbar.<sup>273</sup>

Mit dem steigenden Interesse und der einher gehenden beginnenden Unterschutzstellung technischer Denkmale stellte sich auch die Frage nach dem spezifischen Wert dieser Bauten.

Seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts konnte ihre Erhaltung mittels Umnutzung forciert werden. Zahlreiche Umbauprojekte wurden initiiert. Eine der ersten publikumswirksamen Umnutzungen von Industriearchitektur in Österreich war die stillgelegte, eisenverarbeitende Fabrik „Hack-Werke“ in Steyr, NÖ, die 1987 zum „Museum Industrielle Arbeitswelt“ umgebaut wurde.<sup>274</sup>

Dieses Konzept steht beispielgebend für die Umsetzung einer institutionalisierten Form didaktischer Museen.

Brauchbare Lösungsansätze finden sich also in Form von musealer Nutzung. Die Kuffner Sternwarte beispielsweise konnte aufgrund des guten Erhaltungszustandes von Bau und Geräten gleich zwei Funktionen erfüllen: Die zwischen 1884 und 1886 errichtete Sternwarte wird heute wieder in seiner ursprünglichen Nutzung als Observatorium geführt, gleichzeitig funktioniert sie durch den auch heute noch einwandfreien Zustand der astronomischen Geräte als Observatorium mit musealem Anspruch.

Vor schwierigen Erhaltungssituationen stehen vor allem Denkmale mit enger Funktionsgebundenheit. Wassertürme, alte Bahnstationen oder Sternwarten erhalten aufgrund ihrer oft nur eindimensionalen Nutzungsoption und kostenintensiven Erhaltung nur schwer finanzielle Zuwendung. Der gesteuerte

---

<sup>271</sup> A. LOEHR, Die Pflege der wirtschaftsgeschichtlichen und technischen Denkmale in Österreich (Alphons Dopsch zum 80. Geburtstag), in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, II. Jahrgang, 1948, S. 1.

<sup>272</sup> Ebenda, S. 1-8.

<sup>273</sup> JESSEN/SCHNEIDER, Umnutzung im Bestand (zit. Anm. 63), S. 16.

<sup>274</sup> VEREIN MUSEUM ARBEITSWELT (Hrsg.), Fabrik wird Museum, Linz 1986.



Verfall kann hier nur dann als letzte Option gelten, wenn sich keine adäquate Nachnutzung findet.

Die geschichtliche und architektonische Bedeutung, ein Haus mit individueller Geschichte zu erhalten, lässt sich besonders anhand wieder ins aktive Leben zurück geholter Baudenkmäler verdeutlichen. Die Verbindung von alter Bausubstanz mit neuer Architektur bildet eine für den Architekten schwierige, aber auch spannungsreiche Herausforderung. Ein sensibler Umgang mit der vorhandenen Architektur und die Berücksichtigung der unterschiedlichen Zeitebenen bilden die grundsätzlichen Werkzeuge eines verantwortungsvollen Architekten.

Welche Lösung für eine Neuinterpretation des Denkmals in Frage kommt, muss individuell entschieden werden. Die Gleichrangigkeit von Alt und Neu sollte jedoch als elementare Bedingung für Umnutzungen gelten.

Adolf Krischanitz und Carlo Scarpa wirkten durch zahlreiche Neuinterpretationen unterschiedlicher Baudenkmalkategorien beispielgebend. Ihre Architekturkonzeptionen stehen im selbstbewussten und gleichberechtigten Dialog zur historischen Bausubstanz, die Positionierung erfolgte stets aus der Reflexion der individuellen (Bau -) Geschichte.

Gerade Museumskonzeptionen betreffend spielt stets der Motivationsfaktor des Umbaus eine gewichtige Rolle. Welche Funktion wird dem umgenutzten Bau zuerkannt und wie steht der adaptierte Neubau dem Altbestand gegenüber? Je nach Intention des jeweiligen Museumsdirektors steht der Bau stellvertretend für die Erfüllung bestimmter Kriterien. Ein Bau mit Anspruch auf Publikumswirksamkeit muss andere Kriterien erfüllen als etwa ein revitalisiertes Kloster. Dies hängt jedoch zumeist von der Persönlichkeit des Bauherren und seinem verfügbaren Budget aber auch vom beauftragten Architekten ab. Neue Architekturkonzepte im Museumskontext können sowohl bescheiden hinter den historischen Bau zurücktreten als auch diesen unverhältnismäßig überragen. Eine weitere Möglichkeit findet sich in der Herausarbeitung der Kontraste, diese Variante kann je nach Ergebnis positive und negative Spannungen am Bau und in der Bevölkerung verursachen.

Mit der Kreation des neuen Produkts, dem Museums(um)bau, beginnt für die Museumsdirektion die Marktpositionierung. Jede Produktpräsentation wird mit

einem medialen und gesellschaftlichen Ereignis verbunden. Die künstlich kreierte Publikumswirksamkeit hat marktwirtschaftliche Beweggründe. Da sich Ausstellungshäuser aus Zuschüssen allein nicht erhalten lassen, kann ihr Überleben naturgemäß nur durch Einnahmen mittels Öffentlichkeitsarbeit und Merchandising gesichert werden. Freilich sind auch politische und wirtschaftliche Verknüpfungen hilfreich.

Angewandtes Kulturmanagement bedeutet neben den genannten Faktoren auch sichere Marktpositionierung durch Netzwerke mit Wohlgesonnenen aus Politik und Industrie oder anderen florierenden und finanzkräftigen Wirtschaftsunternehmen, etwa Versicherungskonzernen.

Wirtschaftliche Engpässe in Kulturinstitutionen führen indes mitunter zu Übernahme szenarien durch Wirtschaftskonzerne, und damit unweigerlich zu politisch mitbestimmten Entscheidungen oder Einflussnahmen, welche Kultureinrichtungen finanziell, personaltechnisch und inhaltlich beeinflussen.<sup>275</sup>

Zahlreiche Motivationen lassen sich in der Vergangenheit wie in der Gegenwart für das Bauen und Umbauen finden. Neben dem Grundbedürfnis, sich ein schützendes Dach über dem Kopf zu schaffen, gab es den zu allen Zeiten vorhandenen Drang zur Repräsentation. Überdies die Notwendigkeit der Erweiterung wegen wirtschaftlicher Erfolge, den Umbau aufgrund zu geringer ökonomischer Rentabilität oder die Umnutzung eines Baudenkmals, um seinen Bestand zu sichern.

Architektur und deren Räumlichkeiten werden durch den Wandel der Zeit und jeder damit einher gehenden baulichen, unaufhaltsamen Prozesse der nutzungsbedingten Veränderungen zu neuen Persönlichkeiten. Durchaus können aus der baulichen Dynamik neue, spannungsreiche und positive

---

<sup>275</sup> Diversen Umstrukturierungen sieht derzeit beispielsweise die „Generali Foundation“ entgegen, die sich als Versicherungsunternehmen durch Kunstsponsoring ein Image schaffen will. Derzeit wird über eine Zusammenlegung mit der „Bawag Foundation“, einem Bankunternehmen mit ähnlichem Kunstauftrag, diskutiert. Dabei wird auch die Reorganisation der „Generali Foundation“ eine tragende Rolle spielen. Ein Kritikpunkt der geplanten Zusammenlegung der hier herausgegriffen werden soll, betrifft das verloren gegangene Firmencredo, die Kunst in den Vordergrund zu stellen. Die Auffassung von Kulturförderung reduzierte sich zunehmend auf eine dem Firmenimage und der Repräsentation dienende sowie dem Lobbying entgegen kommende, während die Kunstförderung und die Vermittlung von Inhalten vermehrt in den Hintergrund traten. Die vom Versicherungskonzern geförderte Kulturinstitution wird laut der scheidenden Kuratorin und Geschäftsführerin Sabine Breitwieser zunehmend als Repräsentationsplattform missbraucht, M. DUSINI, „Autonomie muss gelebt werden“, in: Falter. Stadtzeitung Wien, 38/07, S. 60.

Lösungen entstehen. Dennoch sollten Umnutzungen historischer Bausubstanz vom Denkmalpfleger als auch vom mündigen, aufgeklärten Bürger stets hinterfragt, deren Umbauten und Adaptierungen nie kritiklos hingenommen werden. Vor allem sollte dabei die bedeutende Frage, welche Nutzungsmöglichkeiten sich in einem denkmalpflegerisch wie gleichermaßen kunsthistorisch akzeptablen Rahmen befinden können, nicht vergessen werden.



## **Bibliografie**

ACHLEITNER Friedrich/ KAPFINGER Otto/ ZSCHOKKE Walter,  
Adolf Krischanitz, Zürich/München/London 1994.

ALBERTINI Bianca/ BAGNOLI Sandro,  
Scarpa. Museen und Ausstellungen, Berlin 1992.

AMT DER NIEDERÖSTERREICHISCHEN LANDESREGIERUNG (Hrsg.),  
Industriedenkmäler, 4, St. Pölten 1988.

AMT DER NIEDERÖSTERREICHISCHEN LANDESREGIERUNG (Hrsg.),  
Umbauten, Zubauten, 19, St. Pölten 1997.

AMT DER NIEDERÖSTERREICHISCHEN LANDESREGIERUNG (Hrsg.),  
Speicher, Schüttkästen, 21, St. Pölten 1999.

AUBÖCK Maria (Hrsg.),  
Das Belvedere. Der Garten des Prinzen Eugen in Wien, Wien 2003.

AURENHAMMER Hans und Gertrude,  
Das Belvedere in Wien. Bauwerk, Menschen, Geschichte, Wien/München 1971.

BACHER Ernst (Hrsg.),  
Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege,  
Wien/Köln/Weimar 1995.

BENESCH Friedrich,  
150 Jahre österreichische Tabakregie. 1784-1934, Wien 1934.

BOGNER Dieter/ MÜLLER Peter (Hrsg.),  
Alte Bauten-Neue Kunst. Denkmalpflege und zeitgenössisches  
Kunstgeschehen. Symposiumsbericht Schloss Buchberg am Kamp 1985, Wien  
1986.

BUZAS Stefan/ AKER Joe C.,  
Four Museums, Stuttgart 2004.

CONRADTS Ulrich (Hrsg.),  
Georg Dehio, Alois Riegl. Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur  
Denkmalpflege um 1900, Braunschweig/Wiesbaden 1988.

DEHIO Georg,  
Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, 1, Mitteldeutschland, Berlin 1905,  
Nachdruck 1991.

DVOŘÁK Max,  
Katechismus der Denkmalpflege, Wien 1918.

WIBIRAL Norbert,  
Kunstgeschichtsforschung und Denkmalpflege. Festschrift für Norbert Wibiral  
zum 65. Geburtstag, Linz 1986.

FISCHER Alfred,  
Neue Architektur durch Umnutzung alter Gebäude und Anlagen. New life in old  
buildings, Stuttgart/Zürich 1992.

FONATTI Franco,  
Elemente des Bauens bei Carlo Scarpa, Wien 1984.

FORSTHUBER Sabine,  
Die moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten 1898-1914, (Diss.), Wien  
1986.

FRODL Walter,  
Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in  
Österreich, Wien/Köln/Graz 1988.

GIEDION Sigfried,  
Raum. Zeit. Architektur, Basel/Boston/Berlin 1996.

GRIMSCHITZ Bruno,  
Johann Lucas von Hildebrandt, Wien/München 1959.

HACKELSBERGER Berthold/ HIMMELHEBER Georg/ MEIER Michael (Hrsg.),  
Festschrift Kurt Bauch. Kunstgeschichtliche Beiträge zum 25. November 1957,  
München 1957.

HAHN Martin,  
Historische Umnutzungen. Gebäude des öffentlichen Lebens im Wandel der  
Zeiten. Beispiele aus Bayern, (Diss.), Berlin 1999.

HARATHER Karin,  
Haus-Kleider. Zum Phänomen der Bekleidung in der Architektur,  
Wien/Köln/Weimar 1995.

HARTUNG Gisela,  
Eisenkonstruktionen des 19. Jahrhunderts, München 1983.

HASSLER Uta/KÖHLER Niklaus,  
Das Verschwinden der Bauten des Industriezeitalters. Lebenszyklen  
industrieller Baubestände und Methoden transdisziplinärer Forschung,  
Tübingen 2004.

HOOR Dieter/ REINERS Holger,  
Alte Bauten Neues Wohnen. Beispiele und Ideen für die Umnutzung, München  
1990.

HUSE Norbert,  
Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, München 1984.

INSTITUT FÜR LANDES – UND STADTENTWICKLUNGSFORSCHUNG DES  
LANDES NORDRHEIN-WESTFAHLEN (Hrsg.),  
Umnutzung von Baudenkmälern. Eine Planungshilfe für die Praxis, 1997.

KAISER Gabriele/ PLATZER Monika, Architekturzentrum Wien (Hrsg.),  
Architektur im 20. Jahrhundert, Basel/Boston/Berlin 2006.

KAPFINGER Otto/ KRISCHANITZ Adolf,  
Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung,  
Wien/Köln/Graz 1986.

KIERDORF Alexander/ HASSLER Uta,  
Denkmale des Industriezeitalters. Von der Geschichte des Umgangs mit  
Industriekultur, Berlin 2000.

KIESOW Gottfried,  
Einführung in die Denkmalpflege, Darmstadt 1982.

KORTZ Paul,  
Wien am Anfang des 20. Jahrhunderts, 1, Wien 1905.

KÖPF Hans,  
Bildwörterbuch der Architektur, Stuttgart 1999.

KRÄUTLER Hadwig/FRODL Gerbert (Hrsg.),  
Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen. 1903 – 2003. 100  
Jahre Österreichisches Belvedere. Konferenzband zum gleichnamigen  
Symposium, Wien 2003.

KRISCHANITZ Adolf,  
Adolf Krischanitz. Architect. Buildings and Projects 1986-1998,  
Basel/Boston/Berlin 1998.

KUMAR BISWAS Ramesh (Hrsg.),  
M 1:333. Innovative Austrian architecture, Vienna/ New York 1996.

KÜHNEL Harry,  
Krems in alten Ansichten, St. Pölten 1978.

MAGISTRAT DER STADT KREMS, STADTBAUDIREKTION (Hrsg.),  
Krems-Stadt im Aufbruch 2001: Architektur und Städtebau; eine Bilanz, Krems  
2001.

MATIS Herbert,  
Die Manufaktur und frühe Fabrik im Viertel unter dem Wiener Wald, (Diss.),  
Wien 1965.

MEYER-BOHLE Walter,  
Umbauten. Alternativen zum Neubau, Stuttgart 1991.

- MITSCHERLICH Alexander,  
Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden, Frankfurt 1965.
- ÖSTERREICHISCHE GALERIE (Hrsg.), Mitteilungen der Österreichischen  
Galerie, 13, Nr. 57, Wien 1969.
- MÜLLER W./VOGEL G. (Hrsg.),  
dtv-Atlas zur Baukunst, 2, München 1981
- O'DOHERTY Brian,  
Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, San Francisco 1986.
- ÖRAG - Österreichische Realitäten AG (Hrsg.),  
Palais Harrach, Geschichte, Revitalisierung und Restaurierung des Hauses an  
der Freyung in Wien, Wien 1995.
- ÖSTERREICHISCHES BUNDESDENKMALAMT (Hrsg.),  
Denkmalpflege in Österreich. 1945-1970, Wien 1970.
- ÖSTERREICHISCHES BUNDESDENKMALAMT (Hrsg.),  
Mein Haus - ein Denkmal? Informationsbroschüre des Bundesdenkmalamtes  
für Besitzer eines denkmalgeschützten Objekts.
- PETZET Michael/ MADER Gert,  
Praktische Denkmalpflege, Stuttgart/Berlin/Köln 1993.
- PEVSNER Nikolaus/ HONOUR Hugh/ FLEMING John,  
Lexikon der Weltarchitektur, München 1992.
- PLÖCKINGER Veronika,  
„Eine der schönsten und besteingerichteten Tabakfabriken auf den Kontinent“.  
Kulturgeschichte der Zigarrenfabrik Stein an der Donau und ihre sozialen  
Einrichtungen, (Dipl.arb.), Wien 1996.
- SCHIRMBECK Egon (Hrsg.),  
Zukunft der Gegenwart, Internat. Symposium über neues Bauen in historischem  
Kontext, Stuttgart 1994.
- SCHUBERT Wolf,  
Die Kunst des Mittelalters in Sachsen, Festschrift. Weimar 1963.
- SCHWARZ Mario/ WEHDORN Manfred,  
101 Restaurierungen in Wien, Wien 2000.
- SLOTTA Rainer,  
Einführung in die Industriearchäologie, Darmstadt 1982.
- STADLER Gerhard A.,  
Das industrielle Erbe Niederösterreichs. Geschichte-Technik-Architektur,  
Wien/Köln/Weimar 2006.



STERK Harald,  
Industriekultur in Österreich. Der Wandel in Architektur, Kunst und Gesellschaft  
im Fabrikszeitalter. 1750-1873. Wien/München 1984.

STURM Eva,  
Konservierte Welt. Museum und Musealisierung, Berlin 1991.

TRIEB Michael,  
Erhaltung und Gestaltung des Ortsbildes, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1985.

TROST Ernst,  
Zur allgemeinen Erleichterung....Eine Kultur- und Wirtschaftsgeschichte des  
Tabaks in Österreich, Wien/München 1984.

SAVOYEN - CARIGNAN Eugen von,  
Prinz Eugen und sein Belvedere, Mitteilungen der Österreichischen Galerie:  
Sonderheft. Zur 300. Wiederkehr des Geburtstages des Prinzen Eugen, Wien  
1963.

VEREIN MUSEUM ARBEITSWELT (Hrsg.),  
Fabrik wird Museum, Steyr 1996.

WEHDORN Manfred/ GEORGEACOPOL– WINISCHHOFER Ute,  
Baudenkmäler der Technik und Industrie in Österreich.  
Wien/Niederösterreich/Burgenland, 1, Wien/Köln/Graz 1984.

WEHDORN Manfred,  
Das kulturelle Erbe. Vom Einzeldenkmal zur Kulturlandschaft, Innsbruck 2005.

WÜSTENROT STIFTUNG (Hrsg.),  
Umnutzungen im Bestand. Neue Zwecke für alte Bauten, Stuttgart/Zürich 2000.

ZSCHOKKE Walter/ ORTE Architekturnetzwerk Niederösterreich (Hrsg.),  
Architektur in Niederösterreich 1986-1997, Basel/Boston/Berlin 1997.

### Ausstellungskataloge

ALLISON Peter,  
Beyond the Minimal. Current Practices 1(Ausstellungskatalog, Architectural  
Association, London), London 1998.

Architektur-Raum Burgenland, Kulturzentrum Mattersburg (Hrsg.),  
Beiträge zur modernen Architektur im Burgenland, Wien 1993.

AURENHAMMER Hans,  
Die österreichische Galerie im Belvedere in Wien (Ausstellungskatalog,  
Belvedere Wien), Wien 1967.

EDITION ARCHITEKTURGALERIE LUZERN (Hrsg.),  
Bau Werke. Adolf Krischanitz (Ausstellungskatalog, Architekturgalerie Luzern),  
Luzern 1990.

HOFMANN Werner (Hrsg.),  
Wasser und Wein. Zwei Dinge des Lebens. Aus der Sicht der Antike bis heute  
(Ausstellungskatalog, Kunst Halle Krems, Krems), Wien/Köln/Weimar 1995.

HUSSLEIN - ARCO Agnes (Hrsg.),  
Gartenlust. Der Garten in der Kunst (Ausstellungskatalog, Belvedere Wien),  
Wien 2007.

OLSBERG Michael/ RANALLI George,  
Carlo Scarpa Architect. Intervening with History (Ausstellungskatalog, Canadian  
Centre For Architecture, Montréal), Québec 1999.

VEREIN DER MUSEUMSFREUNDE (Hrsg.),  
Österreichische Galerie/Wien. Moderne Galerie in der Orangerie des  
Belvedere, (Ausstellungskatalog, Belvedere Wien), Wien 1929.

#### Zeitschriften/Periodika

Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, 100, München  
1998.

Architektur aktuell Nr. 179, 5, 1995.

Baumeister, 12, 1995.

BECKER Anette/WANG Wilfried (Hrsg.), DAM – Deutsches Architektur  
Museum. Architekturjahrbuch, München/New York/Frankfurt a. Main 1996.

Domus Nr. 776, 11, 1995.

Hochparterre, 4/2007.

Krems. Stadtjournal, Alte Ansichten, 2, 2002.

Kunst und Kunsthandwerk, 1, 11/12, Wien 1898.

Morgen. Kultur/Niederösterreich/Europa, 3, 2005.

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, II. Jahrgang 1948.

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jahr des  
Denkmalschutzes 1975, Analyse und Ausblick, 30, H 1-3, 1976.

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 46, H 1-2, 1992.

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Tätigkeiten des Bundesdenkmalamtes, 49, H 4, 1995.

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Denkmalschutz, Denkmalpflege, Denkmalforschung, 56, 2000, H 1, 1999.

Planen, Bauen, Wohnen, 156, 1995.

Tec21, 7, 2007.

Werk, Bauen, Wohnen, 5, 2007.

Wettbewerbe 111/112, 4-5, 1992.

Wettbewerbe 113/114, 6-7, 1992.

### Zeitungen

AZ Tagblatt, 18.02.1988.

Die Presse, 27. 09.1985.

Die Presse/Magazin/Baureport, 09.06.1988.

Die Presse, Immobilienbeilage, 22. April 2006.

Die Presse, Spectrum, 03.03.2007.

Der Standard, 16.12.2006.

Falter. Stadtzeitung Wien, 38/2007.

Kronen Zeitung, 14.11.1983.

Salzburger Nachrichten, 11.11.1988.

### Interviews

Dipl. Ing. Dr. Wittasek-Dieckmann Richard, Bundesdenkmalamt Wien, Abteilung Technische Denkmale. Interview geführt am 10. Juli 2007.

Dr. Weidinger Alfred, Vizedirektor und Chefkurator Belvedere. Interview geführt am 29. Oktober 2007.

## Archive

Architekturzentrum Wien

Archiv Bundesdenkmalamt, 1010 Wien, Hofburg - Säulensiege

## Internetrecherche

### **Adolf Krischanitz:**

<http://www.krischanitz.at>

### **Kunst Halle Krems:**

<http://www.kunsthalle.at>

### **Museum Rietberg:**

<http://www.rietberg.ch>

### **Österreichisches Bundesdenkmalamt:**

<http://www.bda.at/text/136/1201/7375>

### **Schloss Belvedere/ Orangerie:**

<http://www.belvedere.at>

<http://www.zotlbuda.at/orangerie.htm>

## **Abbildungsnachweis**

- Abb. 1:** Hans Döllgast, Alte Pinakothek, 1946-57, Rekonstruktion, München, aus: Annette BECKER/Wilfried WANG (Hrsg.), DAM – Deutsches Architektur Museum. Architekturjahrbuch, München/New York/Frankfurt a. Main 1996, S. 11.
- Abb. 2:** Erich Mendelssohn, Warenhaus Schocken, 1928, Umnutzung eines Fabrikgebäudes in ein Kaufhaus, Nürnberg, aus: Wüstenrot Stiftung (Hrsg.), Umnutzungen im Bestand. Neue Zwecke für alte Bauten, Stuttgart/Zürich 2000, S. 30.
- Abb. 3:** Franz v. Neumann, Kuffner Sternwarte, 1884-1886, Wien 16, von: (25.10.2007), URL: <http://www.kuffner.ac.at/site/de/index.html>
- Abb. 4:** Karl Krepp, Fritz Mahler, Albrecht Michler, Getreidespeicher, 1912-1913, Wien 2, Handelskai, aus: Manfred WEHDORN/Ute GEORGEACOPOL-WINISCHHOFER, Baudenkmäler der Technik und Industrie in Österreich. Wien/Niederösterreich/Burgenland, 1, Wien/Köln/Graz 1984, S. 19.
- Abb. 5:** Getreidespeicher nach Umbau zum Kongresshotel, aus: Salzburger Nachrichten, 11.Nov. 1988.
- Abb. 6:** Tabakfabrik Krems, historische Ansicht, aus: Harry KÜHNEL, Krems in alten Ansichten, St. Pölten 1978.
- Abb. 7:** J. Meduna, Tabakfabrik, 1852-1892, Grundriss EG mit Anbau im Hof von Adolf Krischanitz, 1992-1995, Krems, aus: Friedrich ACHLEITNER/Otto KAPFINGER/Walter ZSCHOKKE, Adolf Krischanitz, Zürich/München/London 1994, Abb. 142, S. 103.
- Abb. 8:** J. Meduna, Tabakfabrik, 1852-1892, Grundriss OG mit Anbau im Hof von Adolf Krischanitz, 1992-1995, Krems, aus: Friedrich ACHLEITNER/Otto KAPFINGER/Walter ZSCHOKKE, Adolf Krischanitz, Zürich/München/London 1994, Abb. 140, S. 102.
- Abb. 9:** Tabakfabrik Krems, Bestand mit sichtbarer Naht in Dach und Mauer, schematische Darstellung, aus: Friedrich ACHLEITNER/Otto KAPFINGER/Walter ZSCHOKKE, Adolf Krischanitz, Zürich/München/London 1994, Abb. 141, S. 103.
- Abb. 10:** Tabakfabrik, Pfeilerhalle, vor 1852, Krems, aus: Architektur aktuell Nr. 179, 5, 1995, S. 38.
- Abb. 11:** Tabakfabrik, Säulenhalle, 1852-1857, Krems, aus: Architektur aktuell Nr. 179, 5, 1995, S. 38

- Abb. 11a:** Tabakfabrik Rennweg der k. k. österr. Tabakregie, 1850, Wien 3, aus: Manfred WEHDORN/Ute GEORGEACOPOL-WINISCHHOFER, Baudenkmäler der Technik und Industrie in Österreich. Wien/Niederösterreich/Burgenland, 1, Wien/Köln/Graz 1984, S. 27.
- Abb. 12:** k. k. Tabakfabrik, Ende 18. Jahrhundert, Monasterzyska, Polen, aus: Ernst TROST, Zur allgemeinen Erleichterung....Eine Kultur- und Wirtschaftsgeschichte des Tabaks in Österreich, Wien/München 1984, S. 70.
- Abb. 13:** Adolf Krischanitz, Kunsthalle Krems, Rampe zum OG, 1992-1995, Krems, Modellansicht, aus: Friedrich ACHLEITNER/Otto KAPFINGER/Walter ZSCHOKKE, Adolf Krischanitz, Zürich/München/London 1994, Abb. 139, S. 101.
- Abb. 14:** Adolf Krischanitz, Kunsthalle Krems, Rampe zum OG, 1992-1995, Krems, aus: Architektur aktuell Nr. 179, 5, 1995, S. 37.
- Abb. 15:** Adolf Krischanitz, Kunsthalle Krems, Oberlichtsaal, 1992-1995, Krems, aus: Architektur aktuell Nr. 179, 5, 1995, S. 39.
- Abb. 16:** Adolf Krischanitz, Kunsthalle Krems, große Ausstellungshalle im EG mit Blick auf Erschließungsrampe, 1992-1995, Krems, aus: Adolf KRISCHANITZ, Adolf Krischanitz. Architect. Buildings and Projects 1986-1998, Basel/Boston/Berlin 1998, S. 143.
- Abb. 17:** Adolf Krischanitz, Kunsthalle Krems, Ansicht Binnenhof, Neubau, 1992-1994, Krems, aus: Adolf KRISCHANITZ, Adolf Krischanitz. Architect. Buildings and Projects 1986-1998, Basel/Boston/Berlin 1998, S. 141.
- Abb. 18:** Kunsthalle Krems, Grundriss UG, aus: Baumeister, 12, 1995, S. 36.
- Abb. 19:** Kunsthalle Krems, Querschnitt durch Altbestand und Neubau, schematische Darstellung, aus: Architektur aktuell Nr. 179, 5, 1995, S. 43.
- Abb. 20:** Adolf Krischanitz, Kunsthalle Krems, Rampe Richtung Oberlichtsaal, 1992-1995, Krems, aus: Architektur aktuell Nr. 179, 5, 1995, S. 36.
- Abb. 21:** Adolf Krischanitz, Kunsthalle Krems, Modellansicht der von der Justizanstalt abgewandten Seite, aus: Friedrich ACHLEITNER/Otto KAPFINGER/Walter ZSCHOKKE, Adolf Krischanitz, Zürich/München/London 1994, Abb. 138, S. 101.

- Abb. 22:** Joseph Maria Olbrich, Secession, Außenansicht, 1887-1889, Wien 1, aus: Otto KAPFINGER/Adolf KRISCHANITZ, Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung, Wien/Köln/Graz 1986, Taf. 166, S. 81.
- Abb. 23:** Adolf Krischanitz, Kunsthalle (1990-1992) integriert in die ehem. Reithalle errichtet von Fischer v. Erlach ab 1718, aus: Friedrich ACHLEITNER/Otto KAPFINGER/Walter ZSCHOKKE, Adolf Krischanitz, Zürich/München/London 1994, Abb. 94, S. 77.
- Abb. 24:** Adolf Krischanitz, Kunsthalle Krems, großer Ausstellungsraum im EG, 1992-1995, Rückseite der Tabakfabrik mit Fensterritzung, Krems, aus: Adolf KRISCHANITZ, Adolf Krischanitz. Architect. Buildings and Projects 1986-1998, Basel/Boston/Berlin 1998, S. 142.
- Abb. 25:** Kunsthalle Krems, Stele vor dem Eingang, aus: Adolf KRISCHANITZ, Adolf Krischanitz. Architect. Buildings and Projects 1986-1998, Basel/Boston/Berlin 1998, S. 141.
- Abb. 26:** Kunsthalle Krems, adaptierter Pavillon vor der Kunsthalle, von: [www.kunsthalle.at/\(Geschichte\)](http://www.kunsthalle.at/(Geschichte))
- Abb. 26a:** Kunsthalle Krems, Längs- und Querschnitt von Pavillon und Stele, schematische Darstellung, aus: Magistrat der Stadt Krems, Stadtbaudirektion (Hrsg.), Krems. Stadt im Aufbruch 2001: Architektur und Städtebau; eine Bilanz, Krems 2001, S. 34.
- Abb. 27:** Adolf Krischanitz, Werkbundsiedlung, 1983-1985, Renovierung der unter der Leitung von Josef Frank zw. 1930 und 1932 errichteten Wohnhaussiedlung, Wien 13, aus: Adolf KRISCHANITZ, Adolf Krischanitz. Architect. Buildings and Projects 1986-1998, Basel/Boston/Berlin 1998, Abb. 6, S. 175.
- Abb. 28:** Adolf Krischanitz, Neue Welt Schule, 1992-1994, Wien 2, aus: Adolf KRISCHANITZ, Adolf Krischanitz. Architect. Buildings and Projects 1986-1998, Basel/Boston/Berlin 1998, S. 134.
- Abb. 29:** Adolf Krischanitz, Radiokulturcafé, 1996-1997, Gestaltung und Ausstattung, Wien 4, aus: Adolf KRISCHANITZ, Adolf Krischanitz. Architect. Buildings and Projects 1986-1998, Basel/Boston/Berlin 1998, S. 93.
- Abb. 30:** Adolf Krischanitz, Pilotensiedlung, 1987-1992, Wien 22, aus: Friedrich ACHLEITNER/Otto KAPFINGER/Walter ZSCHOKKE, Adolf Krischanitz, Zürich/München/London 1994, Abb. 17, S. 31.
- Abb. 31:** Josef Maria Olbrich, Secession, Grundriss EG, aus: Otto KAPFINGER/ Adolf KRISCHANITZ, Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung, Wien/Köln/Graz 1986, Abb. 174, S. 120.

- Abb. 31a:** Secession, Zeichnung von J. M. Olbrich, Perspektive auf Eingangsfront, aus: Otto KAPFINGER/Adolf KRISCHANITZ, Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung, Wien/Köln/Graz 1986, Abb. 65, S. 55.
- Abb. 32:** Secession, geometrischer Grundriss, aus: Otto KAPFINGER/Adolf KRISCHANITZ, Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung, Wien/Köln/Graz 1986, Abb. 67, S. 56.
- Abb. 33:** Koloman Moser, Kranzträgerinnen-Fries, Rückseite Secession, aus: Otto KAPFINGER/Adolf KRISCHANITZ, Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung, Wien/Köln/Graz 1986, Abb. 21, S. 38.
- Abb. 34:** Secession, Sprossentür, Foyer, aus: Otto KAPFINGER/Adolf KRISCHANITZ, Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung, Wien/Köln/Graz 1986, Abb. 125, S. 86.
- Abb. 35:** Secession, Hauptraum, aus: Adolf KRISCHANITZ, Adolf Krischanitz. Architect. Buildings and Projects 1986-1998, Basel/Boston/Berlin 1998, S. 97.
- Abb. 36:** Secession, Luftraum über großem Ausstellungsraum, aus: Otto KAPFINGER/Adolf KRISCHANITZ, Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung, Wien/Köln/Graz 1986, Abb. 135, S. 95.
- Abb. 37:** Leonhard Zeugheer, Villa Wesendonck, 1855-1857, historische Ansicht, aus: Werk, Bauen, Wohnen, 5, 2007, S. 5.
- Abb. 38:** Museum Rietberg, Schnitt durch ehem. Villa und Anbau, aus: Werk, Bauen, Wohnen, 5, 2007, S. 10.
- Abb. 39:** Adolf Krischanitz/Alfred Grazioli, Museum Rietberg, 2003-2007, Foyer, Zürich, von: (25.10.2007), URL: <http://www.krischanitz.at>
- Abb. 40:** Adolf Krischanitz/Alfred Grazioli, Museum Rietberg, 2003-2007, Treppenhaus mit Deckenaufblick: Onyxplatten im Foyerbereich, Zürich, aus: Werk, Bauen, Wohnen, 5, 2007, S. 9.
- Abb. 41:** Museum Rietberg, Grundriss EG, Veranschaulichung des Ensemblecharakters der drei architektonischen Elemente, aus: Werk, Bauen, Wohnen, 5, 2007, S. 10.
- Abb. 42:** Museum Rietberg, Adaptierung des Museums durch Krischanitz/Grazioli, Bauphase: Villa Wesendonck im Schwebezustand, von: (25.10.2007), URL: [http://stadt-zuerich.ch/internet/zuerichkultur/home/institutionen/home/redirect\\_mr/museum\\_rietberg/home/baldachine\\_von\\_smaragd/das\\_projekt.html](http://stadt-zuerich.ch/internet/zuerichkultur/home/institutionen/home/redirect_mr/museum_rietberg/home/baldachine_von_smaragd/das_projekt.html)



- Abb. 43:** Adolf Krischanitz/Alfred Grazioli, Museum Rietberg, 2003-2007, Eichenholz-Treppenhaus, 1. UG des Anbaus, Zürich, aus: Werk, Bauen, Wohnen, 5, 2007, S. 8.
- Abb. 44:** Adolf Krischanitz/Alfred Grazioli, Museum Rietberg, 2003-2007, „Kubus“-Foyer mit Spiegelung von ehem. Villa Wesendonck und Wirtschaftsgebäude, Zürich, aus: (25.10.2007), URL: [http://stadt-zuerich.ch/internet/zuerichkultur/home/institutionen/home/redirect\\_mr/museum\\_rietberg/home/baldachine\\_von\\_smaragd/das\\_projekt.html](http://stadt-zuerich.ch/internet/zuerichkultur/home/institutionen/home/redirect_mr/museum_rietberg/home/baldachine_von_smaragd/das_projekt.html)
- Abb. 45:** Francesco Lazzari, Gypsotheca Museo Canoviano, 1832-1836, Possagno, aus: Stefan BUZAS/Joe C. AKER, Four Museums, Stuttgart 2004, Taf. 5, S. 26.
- Abb. 46:** Gypsotheca Museo Canoviano, Grundriss Altbestand und Anbau von Carlo Scarpa, Possagno, aus: Stefan BUZAS/Joe C. AKER, Four Museums, Stuttgart 2004, Abb. 1, S. 16.
- Abb. 47:** Gypsotheca Museo Canoviano, Altbestand und Neubau, Dachlandschaft, Possagno, aus: Stefan BUZAS/Joe C. AKER, Four Museums, Stuttgart 2004, Taf. 25, S. 48.
- Abb. 48:** Carlo Scarpa, Gypsotheca Museo Canoviano, 1955-1957, großer Galerieraum mit Oberlicht-Beleuchtung durch Fensterkuben, Possagno, aus: Stefan BUZAS/Joe C. AKER, Four Museums, Stuttgart 2004, Taf. 13, S. 34.
- Abb. 49:** Carlo Scarpa, Gypsotheca Museo Canoviano, 1955-1957, großer Galerieraum, Lichteffekte durch Einsatz von Fenster, Possagno, aus: Stefan BUZAS/Joe C. AKER, Four Museums, Stuttgart 2004, Taf. 12, S. 33.
- Abb. 50:** Museo di Castelvecchio, Verona, Burghof, älteste Bausubstanz Ende 13. Jhdt., Hinzufügungen aus dem 18. Jahrhundert, Restaurierungen zwischen 1924 und 1926, weitere Restaurierungen und Umbauten durch Carlo Scarpa zwischen 1956 und 1973, aus: Bianca ALBERTINI/ Sandro BAGNOLI, Scarpa. Museen und Ausstellungen, Berlin 1992, Taf. 35.
- Abb. 51:** Museo di Castelvecchio, Verona, Reiterstandbild des Cangrande della Scala als Kommunikations- und Orientierungspunkt im Burghof, aus: Bianca ALBERTINI/ Sandro BAGNOLI, Scarpa. Museen und Ausstellungen, Berlin 1992, Taf. 16.
- Abb. 52:** Museo di Castelvecchio, Verona, Grundriss von EG und OG, aus: Michael OLSBERGO/George RANALLI, Carlo Scarpa Architect. Intervening with History (Ausstellungskatalog, Canadian Centre For Architecture, Montréal), Québec 1999, S. 69.

- Abb. 53:** Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, 1. Stock, 1956-1973, Dynamik der Wegführung, Verona, aus: Bianca ALBERTINI/ Sandro BAGNOLI, Scarpa. Museen und Ausstellungen, Berlin 1992, Taf. 57.
- Abb. 54:** Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona, 1956-1973, Verbindungssteg im 1. Stock, aus: Franco FONATTI, Elemente des Bauens bei Carlo Scarpa, Wien 1984, Abb. 93, S. 63.
- Abb. 55:** Salomon Kleiner, Joh. August Corvinus, Vogelschau Belvedere Wien, 1731, Radierung, aus: Bruno GRIMSCHITZ, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien/München 1959, Abb. 100.
- Abb. 56:** Salomon Kleiner, Jakob Gottlieb Thelott, Eindeckung des „Pomeranzenhauses“ für den Winter, 1731-1740, Radierung, aus: Hans und Gertrude AURENHAMMER, Das Belvedere in Wien. Bauwerk, Menschen, Geschichte, Wien/München 1971, Taf. 31, S. 49.
- Abb. 57:** Orangerie, Belvedere Wien, Grundriss „Moderne Galerie“ und Kammergarten, aus: Verein der Museumsfreunde (Hrsg.), Österreichische Galerie, Wien. Moderne Galerie in der Orangerie des Belvedere (Ausstellungskatalog, Belvedere Wien), Wien 1929, S. XXXVII.
- Abb. 58:** Susanne Zottl, Orangerie Belvedere Wien, 2007, „White Cube“ – Ausstellungsraum vor und nach der Fertigstellung, von: (25.10.2007), URL: <http://www.zottlbuda.at/orangerie.htm>
- Abb. 59:** Susanne Zottl, Orangerie Belvedere Wien, 2007, Grundriss nach Umbau, von: (25.10.2007), URL: <http://www.zottlbuda.at/orangerie.htm>
- Abb. 60:** Susanne Zottl, Orangerie Belvedere Wien, 2007, Gang und Lobby mit Blick zum Kammergarten, von: (25.10.2007), URL: <http://www.zottlbuda.at/orangerie.htm>

## Abbildungsteil

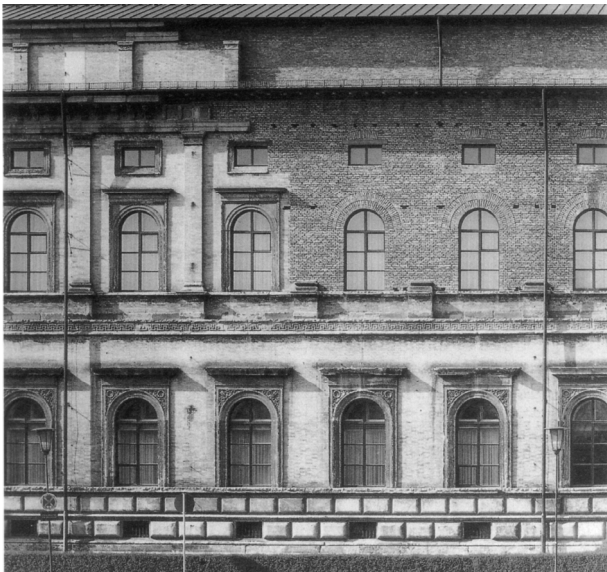


Abb. 1: Hans Döllgast, Alte Pinakothek, München, 1946-57, Rekonstruktion.



Abb. 2: Erich Mendelsohn, Warenhaus Schocken, 1928, Umnutzung eines Fabrikgebäudes in ein Kaufhaus, Nürnberg.



Abb. 3: Franz v. Neumann, Kuffner Sternwarte, 1884-1886, Wien 16.





Abb. 4: Karl Krepp, Fritz Mahler, Albrecht Michler, Getreidespeicher, 1912-1913, Wien 2, Handelskai.

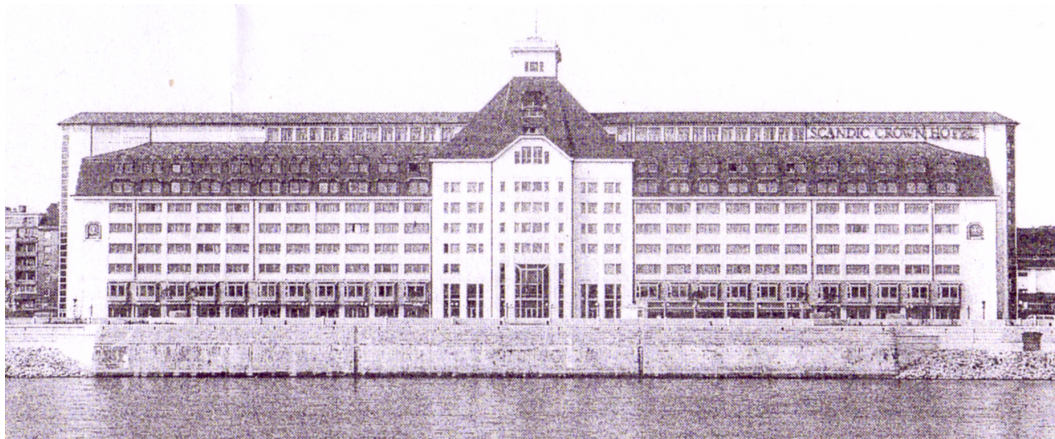


Abb. 5: Getreidespeicher nach Umbau zum Kongresshotel.

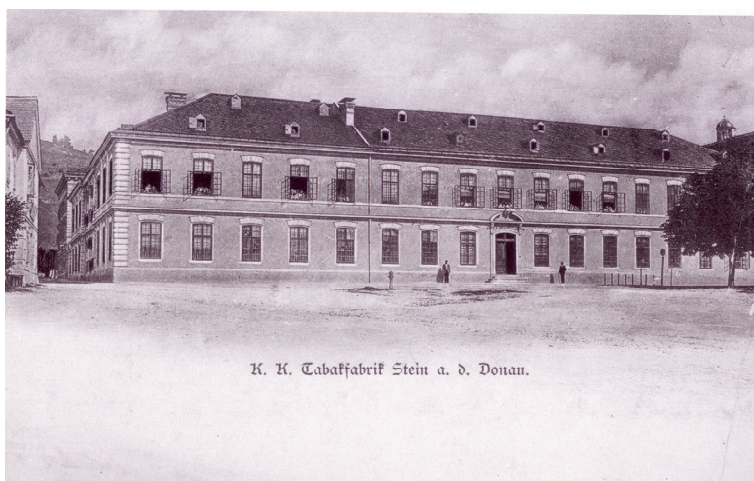


Abb. 6: Tabakfabrik Krems, historische Ansicht.

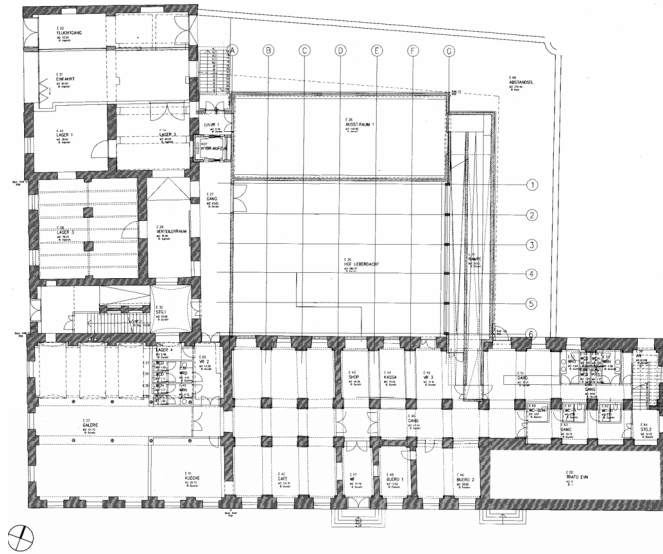


Abb. 7: J. Meduna, Tabakfabrik, 1852-1892, Grundriss EG mit Anbau im Hof von Adolf Krischanitz, 1992-1995, Krems.

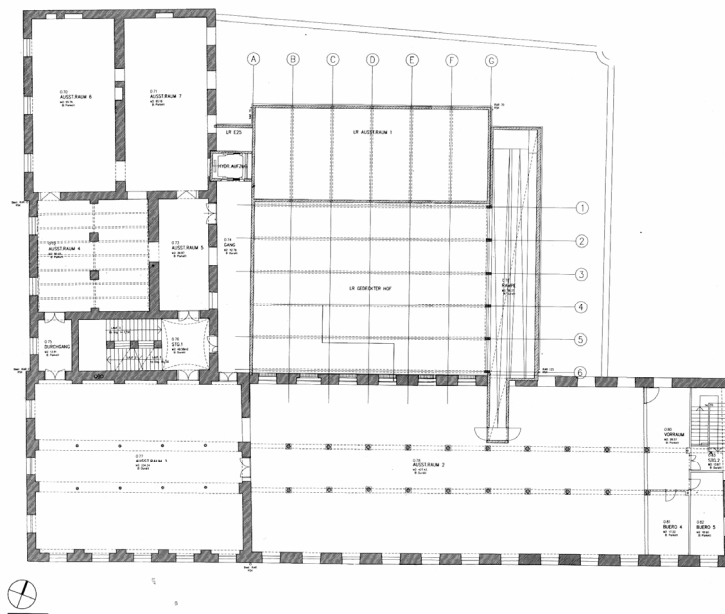


Abb. 8: J. Meduna, Tabakfabrik, 1852-1892, Grundriss OG mit Anbau im Hof von Adolf Krischanitz, 1992-1995, Krems.



Abb. 9: Tabakfabrik Krems, Bestand mit sichtbarer Naht in Dach und Mauer, schematische Darstellung.





Abb. 10: Tabakfabrik, Pfeilerhalle, vor 1852, Krems.



Abb. 11: Tabakfabrik, Säulenhalle, 1852-1857, Krems.



Abb. 11a: Tabakfabrik Rennweg  
der k. k. österr. Tabakregie, 1850,  
Wien 3.

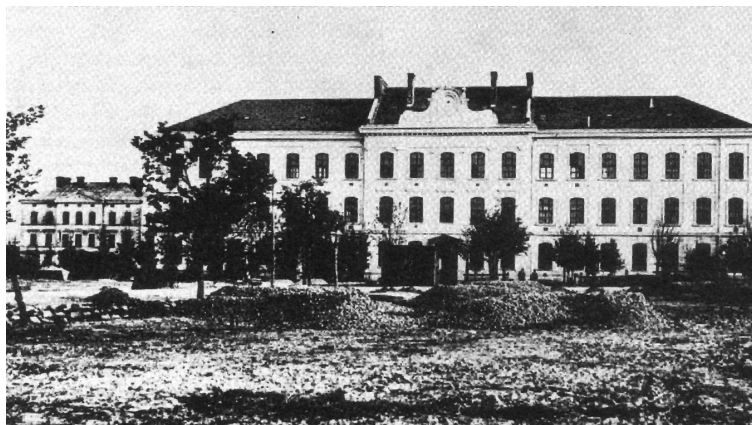


Abb. 12: k. k. Tabakfabrik, Ende 18. Jahrhundert,  
Monasterzyska, Polen.

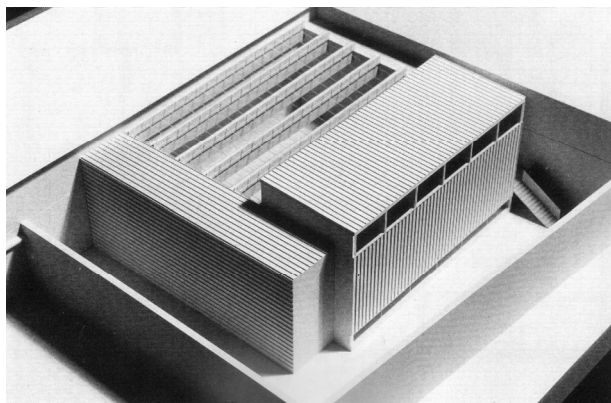


Abb. 13: Adolf Krischanitz,  
Kunsthalle Krems,  
Modellansicht.





Abb. 14: Adolf Krischanitz,  
Kunsthalle Krems, Rampe  
zum OG, 1992-1995, Krems.



Abb. 15: Adolf Krischanitz,  
Kunsthalle Krems,  
Oberlichtsaal, 1992-1995,  
Krems.





Abb. 16: Adolf Krischanitz, Kunsthalle Krems, große Ausstellungshalle im EG mit Blick auf Erschließungsrampe, 1992-1995, Krems.



Abb. 17: Adolf Krischanitz, Kunsthalle Krems, Ansicht Binnenhof, Neubau, 1992-1994, Krems.

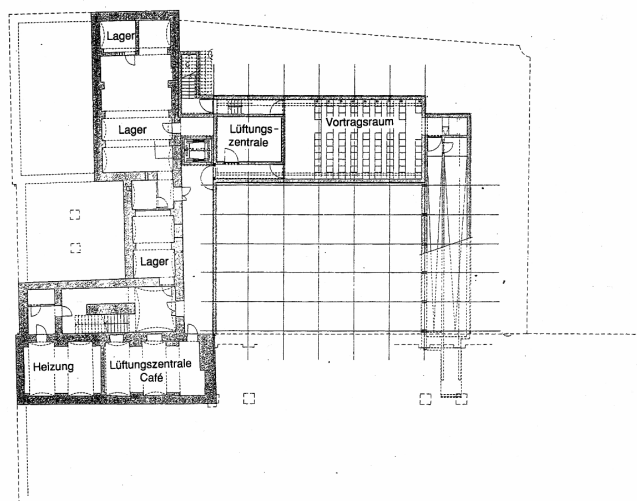


Abb. 18: Kunsthalle Krems, Grundriss UG.

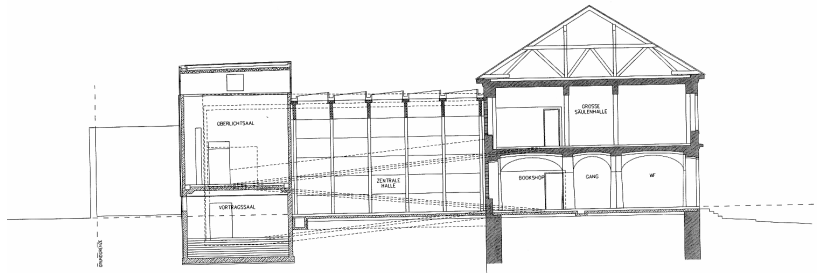


Abb. 19: Kunsthalle Krems, Querschnitt durch Altbestand und Neubau, schematische Darstellung.

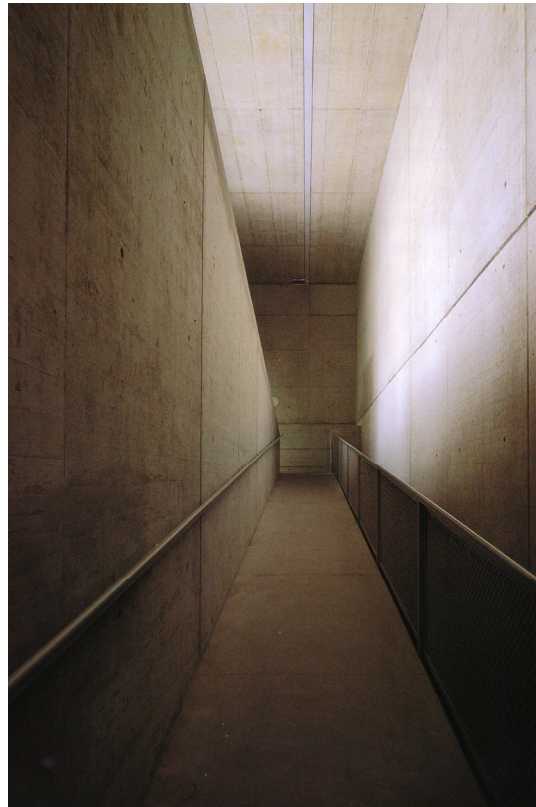


Abb. 20: Adolf Krischanitz, Kunsthalle Krems, Rampe Richtung Oberlichtsaal, 1992-1995, Krems.

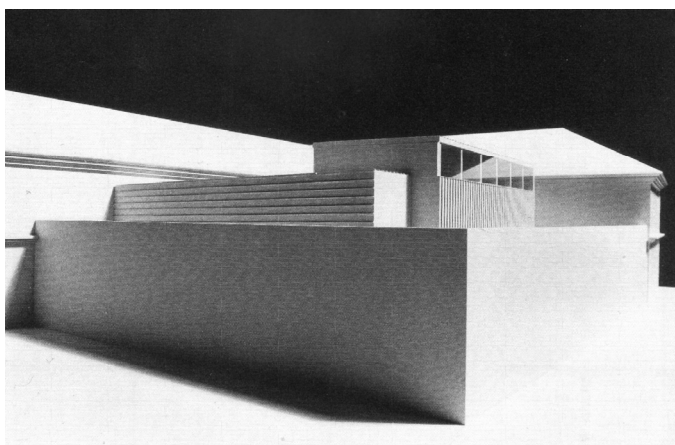


Abb. 21: Adolf Krischanitz, Kunsthalle Krems, Modellansicht von der Justizanstalt abgewandten Seite.





Abb. 22: Joseph Maria Olbrich, Secession, Außenansicht, 1887-1889, Wien 1.



Abb. 23: Adolf Krischanitz, Kunsthalle (1990-1992) integriert in die ehem. Reithalle errichtet von Fischer v. Erlach ab 1718, Wien 7.

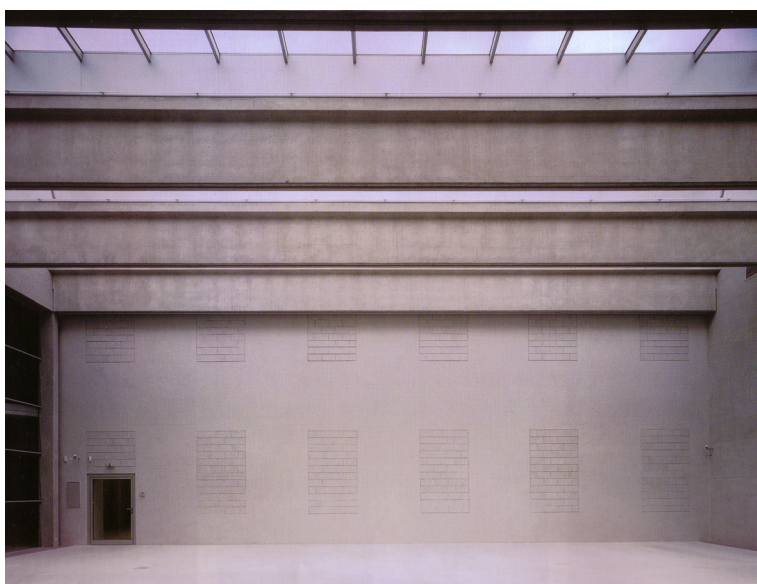


Abb. 24: Adolf Krischanitz, Kunsthalle Krems, großer Ausstellungsraum im EG, 1992-1995, Rückseite der Tabakfabrik mit Fensterritzung, Krems.



Abb. 25: Kunsthalle Krems, Stele vor dem Eingang.

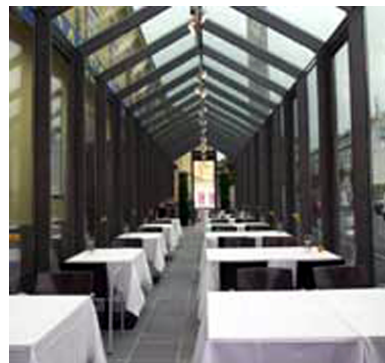


Abb. 26: Kunsthalle Krems, adaptierter Pavillon vor der Kunsthalle.



Abb. 26a: Kunsthalle Krems, Längs- und Querschnitt von Pavillon und Stele, schematische Darstellung.

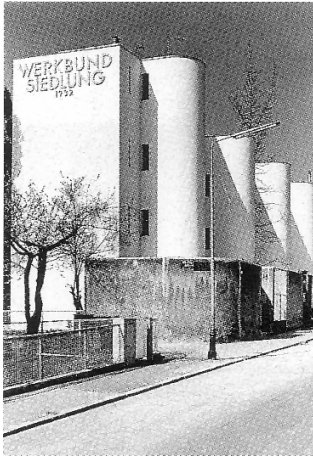


Abb. 27: Adolf Krischanitz, Werkbundsiedlung, 1983-1985, Renovierung der unter der Leitung von Josef Frank zw. 1930 und 1932 errichteten Wohnhaussiedlung, Wien 13.



Abb. 28: Adolf Krischanitz, Neue Welt Schule, 1992-1994, Wien 2.



Abb. 29: Adolf Krischanitz, Radiokulturcafé, 1996-1997, Gestaltung und Ausstattung, Wien 4.





Abb. 30: Adolf Krischanitz,  
Pilotensiedlung, 1987-1992,  
Wien 22.

Raumwidmungen:

*Erdgeschoss*

- 1 Eingangshalle
- 2 Ausstellungsraum
- 3 Ver Sacrum-Zimmer/Clubraum
- 4 Sekretariat
- 5 Technisches Büro
- 6 Vorraum
- 7 Lift
- 8 Teeküche
- 9 Garderobe
- 10 Depot
- 11 Hebebühne
- 12 Rampe

*Obgeschoss*

- 13 Graphisches Kabinett
- 14 Sitzungszimmer
- 15 Bibliothek
- 16 Luftraum

*Dachgeschoss*

- 17 Umgang
- 18 Montagebühne
- 19 Lüftungszentrale

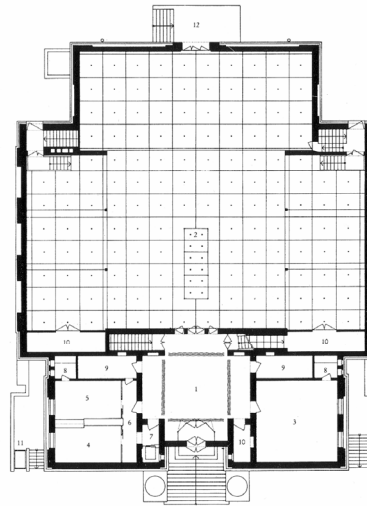


Abb. 31: Josef Maria  
Olbrich, Secession, 1887-  
1889, Grundriss EG.

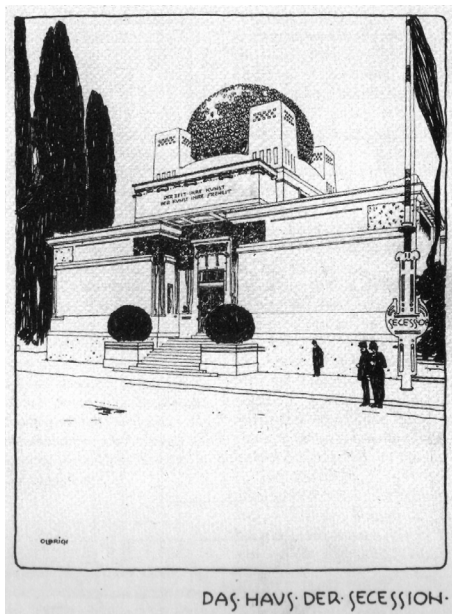


Abb. 31a: Secession, Zeichnung von J. M.  
Olbrich, Perspektive von Eingangsfront.

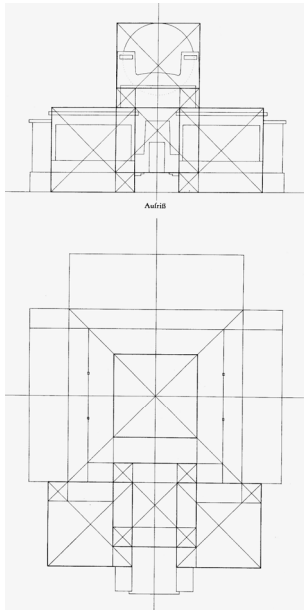


Abb. 32: Secession, geometrischer Grundriss.

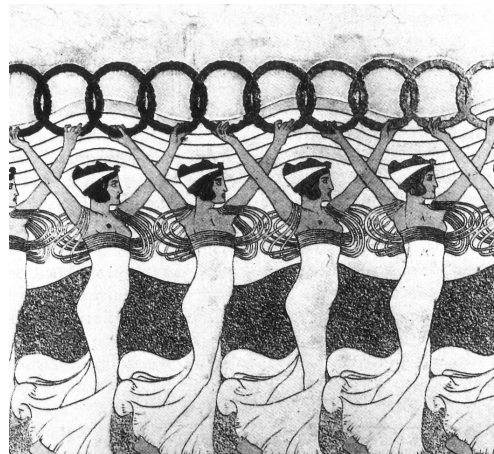


Abb. 33: Koloman Moser, Kranzträgerinnen-Fries, Rückseite Secession.



Abb. 34: Secession, Sprossentür, Foyer.

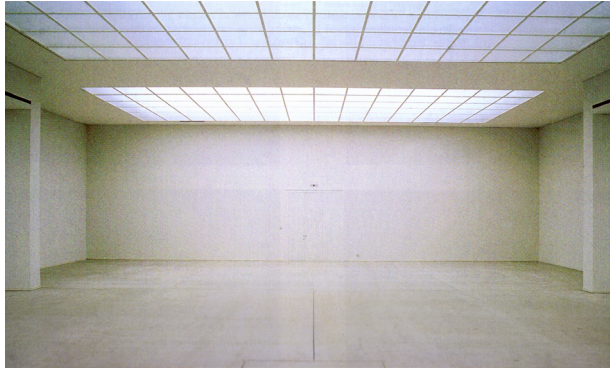


Abb. 35: Secession, Hauptraum.



Abb. 36: Secession, Luftraum über großem Ausstellungsraum.



Abb. 37: Leonhard Zeugheer, Villa Wesendonck, 1855-1857, historische Ansicht.





Abb. 38: Museum Rietberg, Schnitt durch ehem. Villa und Anbau.



Abb. 39: Adolf Krischanitz/Alfred Grazioli, Museum Rietberg, 2004-2006, Foyer, Zürich.

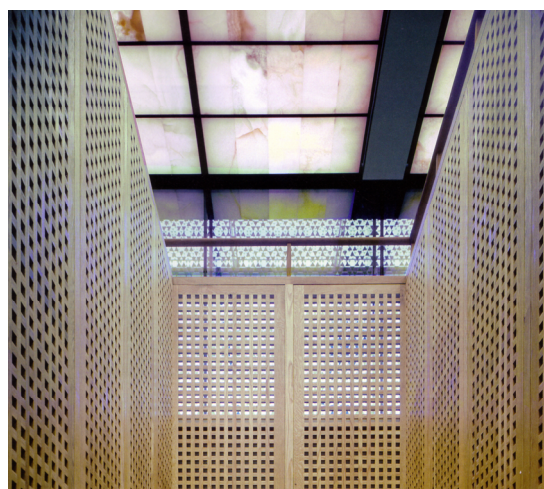


Abb. 40: Adolf Krischanitz/Alfred Grazioli, Museum Rietberg, 2004-2006, Treppenhaus mit Deckenausblick: Onyxplatten im Foyerbereich, Zürich.

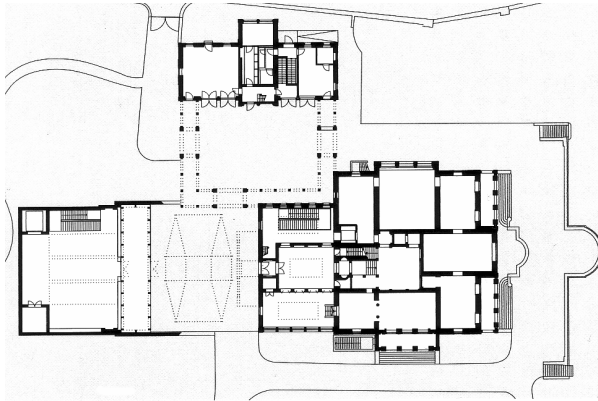


Abb. 41: Museum Rietberg, Grundriss EG, Veranschaulichung des Ensemblecharakters der drei architektonischen Elemente.



Abb. 42: Museum Rietberg, Adaptierung des Museums durch Krischanitz/Grazioli, Bauphase: Villa Wesendonck im Schwebezustand.



Abb. 43: Adolf Krischanitz/Alfred Grazioli, Museum Rietberg, 2004-2006, Eichenholz-Treppenhaus, 1. UG des Anbaus, Zürich.



Abb. 44: Adolf Krischanitz/Alfred Grazioli, Museum Rietberg, 2004-2006, „Kubus“-Foyer mit Spiegelung von ehem. Villa Wesendonck und Wirtschaftsgebäude, Zürich.



Abb. 45: Francesco Lazzari, Gypsotheca Museo Canoviano, 1832-1836, Possagno.

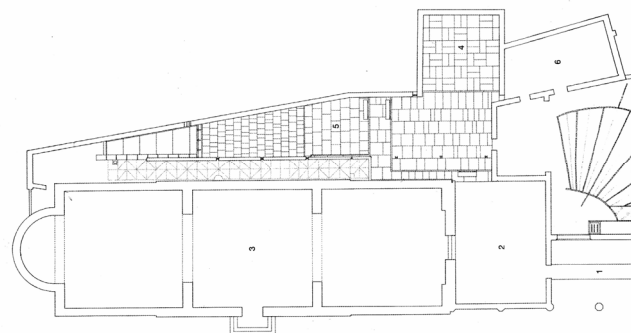


Abb. 46: Gypsotheca Museo Canoviano, Grundriss Altbestand und Anbau von Carlo Scarpa, Possagno.





Abb. 47: Gypsotheca Museo Canoviano, Altbestand und Neubau, Dachlandschaft, Possagno.

Abb. 48: Carlo Scarpa, Gypsotheca Museo Canoviano, 1955-1957, großer Galerieraum mit Oberlicht-Beleuchtung durch Fensterkuben, Possagno.

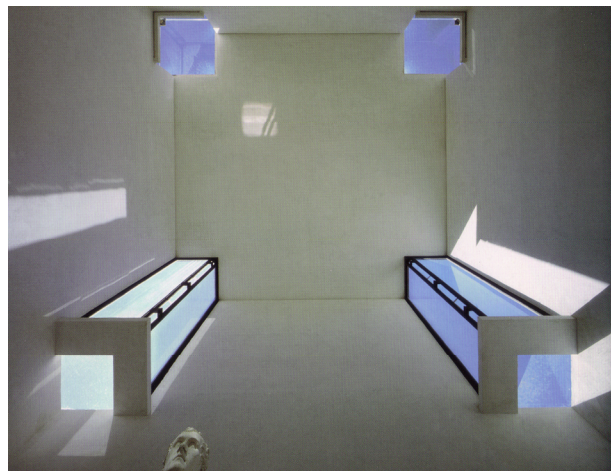


Abb. 49: Carlo Scarpa, Gypsotheca Museo Canoviano, 1955-1957, großer Galerieraum, Lichteffekte durch Einsatz von Fenster, Possagno.



Abb. 50: Museo di Castelvecchio, Verona, Burghof, älteste Bausubstanz Ende 13. Jhdt., Hinzufügungen aus dem 18. Jahrhundert, Restaurierungen zwischen 1924 und 1926, weitere Restaurierungen und Umbauten durch Carlo Scarpa zwischen 1956 und 1973.



Abb. 51: Museo di Castelvecchio, Verona, Reiterstandbild des Cangrande della Scala als Kommunikations- und Orientierungspunkt im Burghof.

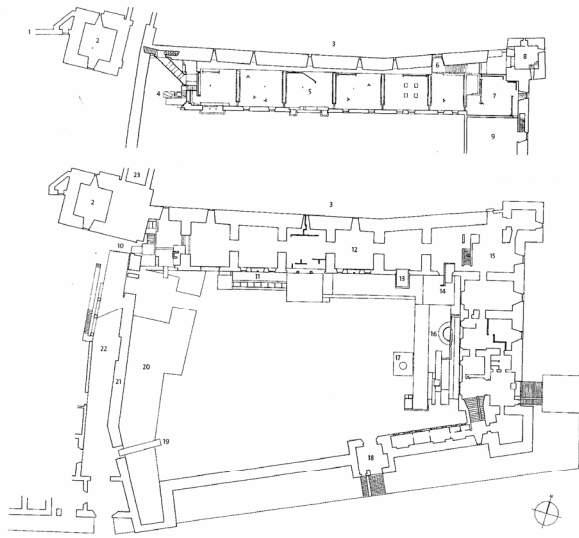


Abb. 52: Museo di Castelvecchio, Verona, Grundriss von EG (siehe GR unten) und OG (siehe GR oben).



Abb. 53: Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, 1. Stock, 1956-1973, Dynamik der Wegführung, Verona.

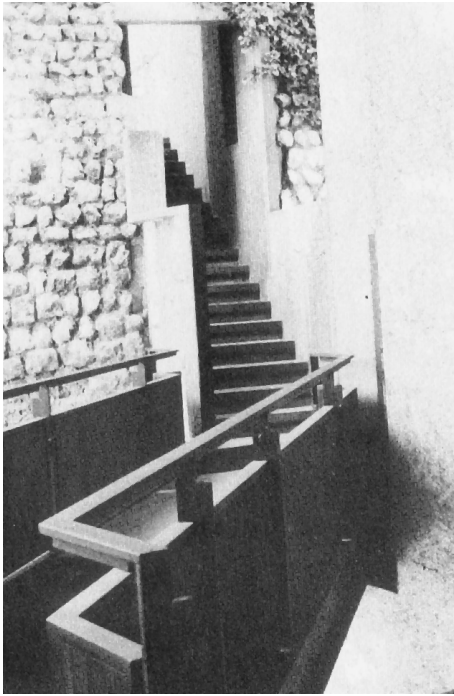


Abb. 54: Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona, 1956-1973, Verbindungssteg im 1. Stock.



Abb. 55: Salomon Kleiner, Joh. August Corvinus, Vogelschau Belvedere Wien, 1731, Radierung.

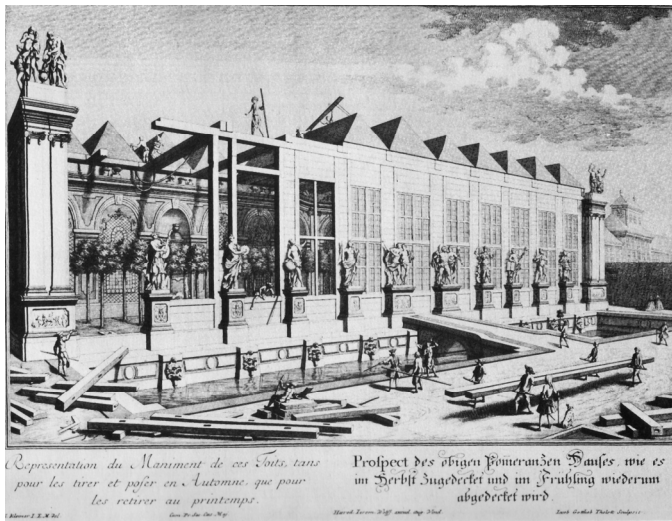


Abb. 56: Salomon Kleiner, Jakob Gottlieb Thelott, Eindeckung des „Pomeranzenhauses“ für den Winter, 1731-1740, Radierung.

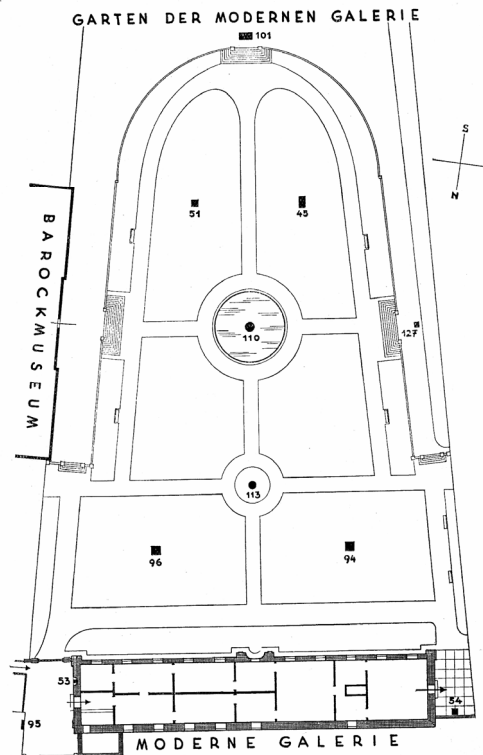


Abb. 57: Orangerie, Belvedere Wien, Grundriss „Moderne Galerie“ und Kammergarten.





Abb. 58: Susanne Zottl, Orangerie Belvedere Wien, 2007, „White Cube“ – Ausstellungsraum vor und nach der Fertigstellung.

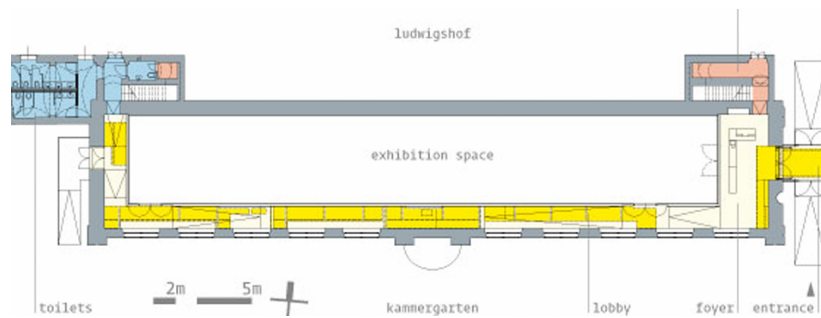


Abb. 59: Susanne Zottl, Orangerie Belvedere Wien, 2007, Grundriss nach Umbau.

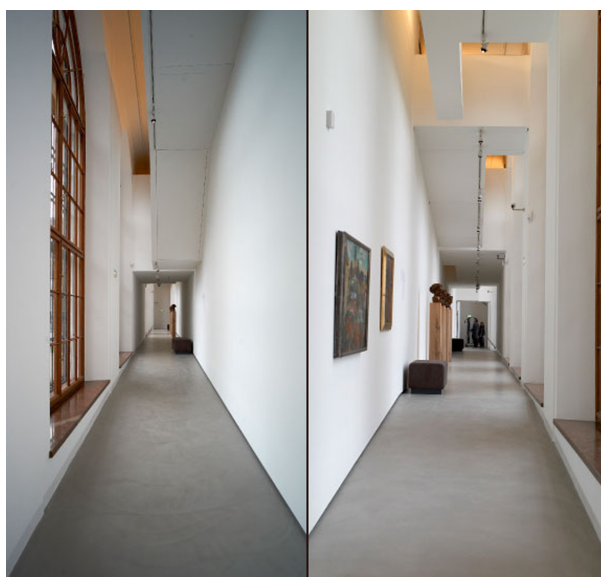


Abb. 60: Susanne Zottl, Orangerie Belvedere Wien, 2007, Gang und Lobby mit Blick zum Kammergarten.



## **Zusammenfassung/Abstract**

Der Schwerpunkt der vorliegenden Diplomarbeit liegt in ihrer Auseinandersetzung mit der Korrelation von Umnutzung historischer Bausubstanz im denkmalpflegerischen Kontext.

Einleitend wird die Geschichte der Österreichischen Denkmalpflege ins Gedächtnis gerufen, dabei finden die für die österreichische Denkmalpflege grundlegenden, kunsthistorisch relevanten Überlegungen von Alois Riegl, Max Dvořák und Georg Dehio Erwähnung.

Neuinterpretationen in Form von Definitionserweiterungen wurden in den Folgejahren unvermeidbar, ausgesuchte Kritiker und deren Ansätze runden den Diskurs darüber ab.

In diesem Zusammenhang werden auch der Denkmalwert und seine interdisziplinäre Relevanz sowie der qualitative Wert des Denkmals als kulturphilosophische Frage zur Diskussion gestellt.

Der Architekt trägt in seiner Funktion eine gewisse Verantwortung gegenüber dem umzunutzenden Objekt. Umfassende (technische) Kompetenz auch in der Frage der Neuinterpretation bildet die Basis zur fachgerechten Umnutzung.

Dabei sollen die neuen Konzepte auch architektonische Spannungen erzeugen, wichtig dabei bleibt die Bewahrung von Individualität und Authentizität.

Die Definition von Umnutzung, deren Ursache und diverse (technische sowie ästhetische) Formen der Neuinterpretation stellen ein weiteres Kapitel der vorliegenden Arbeit dar.

Zahlreiche Faktoren sind für die Erhaltung und Adaptierung historischer Bausubstanz relevant und finden daher auch Berücksichtigung: beispielsweise gilt weder das historische Bauegefüge als Statist des Neubaus, noch soll es durch Überlagerung oder Stilimitation entwertet werden.

Einblicke über Nutzungsverträglichkeit, Rentabilität und Förderungen bilden den Abschluss des theoretischen Teils.

Weiters werden das technische Denkmal in seiner Definition sowie die sich in dieser Denkmalgruppe fallweise ergebenden, denkmalpflegerischen Probleme vorgestellt. Funktionale Determinationen erschweren die Nachnutzung oftmals erheblich. Konkrete Beispiele verdeutlichen in der vorliegenden Arbeit die Problematik.

Der dritte Schwerpunkt liegt in der Präsentation von ausgesuchten Museumskonzeptionen und der inhaltlichen Auseinandersetzung von „Bauen im historisch-denkmalpflegerischen Kontext“. Dabei werden im Besonderen zwei Architekten hervorgehoben: Adolf Krischanitz und Carlo Scarpa. Beide Architekten verfüg(t)en über die notwendige Erfahrung auf dem Gebiet der substanzschonenden Adaptierung von Altbeständen, beide bemü(h)t)en sich bei Ihren Umsetzungen um die Wertschätzung von historischem Baugefüge und den spannungsreichen Dialog zwischen Alt und Neu.

Adolf Krischanitzs Umbau der Tabakfabrik in Krems zur „Kunst Halle Krems“ wird ebenso vorgestellt wie die Renovierung der Secession oder die Adaptierung des „Museum Rietberg“ in Zürich. Carlo Scarpa findet mit seiner Adaptierung der „Gypsotheca Museo Canoviano“ und dem Umbau des „Museo di Castelvechio“ ausführliche Erwähnung.

Schließlich wird ein aktuelles Museumskonzept vorgestellt: der Umbau der Orangerie zur variablen Ausstellungshalle, einem „White Cube“.

In diesem Kapitel werden die Nutzungsverträglichkeit der unterschiedlichen Funktionen, der die Orangerie ausgesetzt war, in Frage gestellt sowie deren Umbaumotivationen hinterfragt: welche marktwirtschaftlichen Mechanismen liegen dahinter und welchen Einfluss haben sie auf die architektonische Gestaltung? Repräsentation, wirtschaftliche und mediale Positionierung im Ausstellungsbereich sollen in diesem Zusammenhang thematisiert und kritisch beleuchtet werden, sie bilden den Abschluss der vorliegenden Arbeit.

## **CURRICULUM VITAE**

Geboren am 22. März 1973 in Klagenfurt.

Nach dem Maturaabschluss am Bundesoberstufenrealgymnasium in Klagenfurt  
Beginn des Kunstgeschichte – Studiums an der Universität Wien im Jahr 1992.